30me Année. Mai 1943.

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

GUILLEVIC .... *Poèmes*
HENRI RODE .... *L'Ange du Physique*
R. L. .... *Bel Canto*
ILARIE VORONCA .... *Deux Contes*
JEAN-PAUL SARTRE .... *Aminadab ou du Fantastique considéré comme un langage (fin).*

TÉMOIGNAGES

JEAN-JOSÉ MARCHAND .... *Jalons pour un Art Poétique*
RENÉ MASSAT .... *Mécanisme interne de la Poésie*

CHRONIQUE

LÉON-GABRIEL GROS .... *Aragon ou la vertu du chant*

NOTES — COMPTES RENDUS

LES LIVRES, par *Henri Urtin, Joë Bousquet, René Massat.* — REVUE DES REVUES, par *Jean Tortel.* — LES SPECTACLES, par *Georges Neveux.* — CONFÉRENCES, par *G. B.* et *J. B.* — LA MUSIQUE ENREGISTRÉE, par *Gaston Mouren.*

10, Cours du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VI°)

Le N° : 15 fr.

8°Z 24087
DÉPOT ÉDITEUR 15 JUIN 1943

Nº 256. 30me Année MAI 1943

Cahiers du Sud

TOME XIX. — 1er Semestre 1943

BIBLIOTHEQUE NATIONALE R.F.

POEMES

Le feu de joie
D'un brin de bois

Qui fit tant de couleurs
Et prit tant de figures,

C'était pendant les grands couloirs,
Les souterrains,

Quand nos corps s'égrainaient
Dans les brouillards du temps.

***

Puisqu'un mot c'est du sang
Et donc vaut sacrifice,

Quand nous étoufferons
Du lourd volume en nous de quelques anciens [crimes,

Qui peut-être après tout auront été nos crimes
Si ce n'est pas pour rien qu'ils occupaient nos
[nuits,

Il ne restera plus qu'à trouver la fontaine
Qui fait silence au plein des terres

Et dire, à la surface noire et verte
Ou derrière elle :

« *Sœur du chaos,*
« *Rends-nous la nuit*
« *Pour le sommeil* ».

***

C'est une étrange boucherie
Où l'on entre au printemps
Pour voir ce qui s'y fait

Et où l'on reste écartelé
Avec les autres.

***

Quand au ciel se jouent
Les règles qui font les soleils couchants,

C'est un devoir prescrit
De toucher dans son vol le ventre de l'oiseau,

L'accompagnant ainsi de colline en colline
Et par-dessus les lacs,

Pour finir avec lui
Allongé dans un nid

Et ramassé autour
D'un petit peu de temps.

***

Si vous étiez des troncs de juges
Ou leurs victimes,

Si vous étiez des silicates inoccupés,
Si vous étiez les os des morts ou leurs bijoux,

Si vous étiez de l'eau qui n'a pas été bue,
Si vous étiez la troupe des mères
Pleurant l'ingrat,

Si vous étiez des dents tombées,
Des rognures d'ongles, des mouchoirs,

Ou bien ces murs d'usines dans les rues de
[faubourg
Quand le crachat s'est fait muraille et n'a plus
[cri,

Vous dormiez donc
Pendant nos veilles

Pour avoir tant de force
A partager nos courtes nuits.

***

Tu regardes un caillou ramassé par hasard
A l'abri d'un buisson

Et puis tu t'aperçois
Que plus tu le regardes
Et plus sa force est grande

A t'éclater les yeux que tant de choses appellent
Et que l'ombre choisit

Quand le soleil est cet œil lourd
Clamant midi.

***

A force d'être l'arbre
Auquel toujours ils croient,

Le dégoût les a pris
D'avoir des branches en croix,

Inhabiles à se taire
Comme à se ramasser,

Qu'il faut se voir pousser
En forme de tourments

Et savoir menacées
De regards et de vents.

***

à Jean PAULHAN.

Avec pour compagnon
Un beau cheval de ferme,
Il voyagea longtemps
Et franchit des pays.

L'opprobre n'était rien,
Et rien les avanies
Offertes dans la plaine,

Car il dormait le soir
Dans quelque défilé,
Couché contre la bête,

Et ils s'aimaient
De chair à chair
En tous pays.

Mais un soir où pourtant
Le soleil n'était pas
Plus rouge que souvent,

Le cheval lui mordit
La main qui caressait,

Cependant que son œil
Etait ouvert et calme
Et peut-être voyait.

GUILLEVIC.

L'ANGE DU PHYSIQUE

« Et ils lui dirent : Tu es folle. Mais elle assurait que la chose était ainsi ; et eux disaient : C'est son ange. »

Les Actes, XII.

Les notes grêles du jazz tombaient dans les âmes fatiguées comme les gouttes de pluie dans un lac. Sur l'estrade brillante, l'éclatement des bouteilles, volant en tronçons pareils à des papillons de verre, correspondait au coup de pistolet tiré par un cow-boy au pantalon de cuir frangé suspendu au lustre.

Les nombreux visages qui s'échelonnaient entre les brochures d'une tapisserie cerise semblaient le double d'autres faces oubliées dans la rue. Ces masques blémis riaient, trempaient les lèvres dans l'alcool. Une électricité douce se propulsait sous les tables dans les jambes gainées du drap des habits ou de la soie mate des bas. L'assistance tout entière évoquait une pelouse brumeuse piquée de fleurs incandescentes. Dans les coins, grimpés comme des vers luisants sur les mains couleur de camélia, se consumaient les bâtonnets subtils des cigarettes.

Paméla aimait cette heure où ses traits se perfectionnaient sous la tension intérieure. Elle se portait comme un jardin chinois en réduction au milieu des sièges. Son cœur était devenu une pelouse rouge et sanguine, chacune de ses artères une passerelle de cristal, et elle s'étonnait de son visage pâle mais curieusement inaccessible au temps dans les glaces. Elle s'en étonnait et le palpait amoureusement. Depuis qu'elle était propriétaire de la *Cabane cubaine*, son visage s'était pétrifié dans cette atmosphère de fumée et de parfums riches et avait pris une teinte glacée d'ivoire précieux. Ses mains, petites et transparentes, laissaient voir les tendons bleus, pareilles à de merveilleuses constructions de cendre sur le velours noir de la robe. Ses cheveux aussi

s'étaient affinés et semblaient prêts à s'envoler au premier vent comme l'auréole des pissenlits dans les prés. Regarder descendre Paméla pour son tour de chant ou de déclamation, serrée dans son fuseau obscur et laissant pendre ses mains comme un enfant anormal, était l'attraction la plus prisée de la *Cabane cubaine*. Ceci attirait nombre de curieux qu'elle pût encore se porter et se mouvoir. On attendait qu'elle se cassât comme une orchidée de verre. Ses pieds, minuscules et chétifs, jaillissaient des souliers aigus comme le pistil de fleurs sans nom. Elle se plaisait ainsi, philtre ténébreux, lui disait-on, qu'on haïssait ou aimait sans mesure. Elle était chez soi dans cette boîte où n'entrait pas la rumeur de la ville, plus isolée au milieu de la nuit qu'un bâtiment sur l'Océan. A ce point s'était-elle appliquée vis-à-vis de ses clients à rendre sa note juste, à les séduire par son ingéniosité et son esprit, que nul n'y doutait de son extraordinaire intelligence. « Délices, pensait-elle, de vivre dans son élément et, par le prestige de l'artifice, de pénétrer les arcanes les plus secrets des sensations d'autrui. »

Le prodige se fût sans doute poursuivi nombre d'années encore si Paméla, à cinquante ans passés, n'avait éprouvé cette peur : un soir, elle ne vit plus rouges mais ternes les tapisseries. Les colonnettes frappées d'étoiles, le ciel artificiel paraissaient soudain aussi vagues que si elle les avait regardés à travers une taie. De même son cœur qui s'était ordonné mystérieusement chaque nuit à la même heure, battait tout aussi pesamment qu'en plein jour, alors qu'elle reposait abattue sur son divan. Elle ne parviendrait plus, semblait-il, à hausser sa volonté jusqu'au fait de marcher, de parler et d'agir, d'humecter ses lèvres comme pour susciter un dernier reflet de jeunesse sous l'écorce du fard. On eût dit qu'un lait crayeux prenait la place de son sang dans ses veines, alourdissant sa tête de crépitants globules.

Depuis beau temps cependant, Paméla n'avait rien demandé à Dieu que la possibilité de mourir en beauté au moment précis où elle apparaissait par la petite porte en soulevant la portière, moment où la soutenait ineffablement le regard multiple de ses admirateurs. Et voilà maintenant que son cœur flan-

chait, que ses pieds se posaient sur des milliers d'aiguilles cruelles et qu'une puissance innommable l'aspirait. En vérité, la traversée du corridor qui séparait son boudoir de la salle et où elle apportait le dernier soin à sa toilette lui avait suffi pour mesurer l'étendue du désastre. Sa tête lui donnait l'impression de devenir énorme, gonflée comme une méduse, et son corps tout entier se vidait de sève comme une corolle qu'on brûle avec une allumette.

« Atroce, se disait-elle en tremblant. Pourvu que je puisse faire face. Je n'avais demandé que cela à Dieu : faire face au moment suprême. Le reste n'était qu'une entente cruelle et plus ou moins consentie avec le diable. »

Ce soir-là, elle dut faire quelques petits saluts à la ronde, saluts du boxeur sur le ring, et se dirigea vers sa table où ses cigarettes et son extra-dry l'attendaient. Souriant héroïquement, elle prit sa pose coutumière, jambes croisées, et songea.

Jusqu'ici elle avait fait son lot d'une sensualité assez intellectuelle qui n'était jamais prise au dépourvu et déployait de multiples tentacules. La faune des noctambules n'avait plus de secrets pour elle. Sa renommée du reste lui épargnait le client par trop vulgaire, car elle avait l'esprit de déceler la bête, de la chasser par ses sarcasmes, et soit qu'ils fussent remarquables par la beauté, les vices ou la fortune, ses spectateurs appartenaient à un Dieu à qui elle savait parler. Elle jugeait et éclairait, allant sans cesse à l'essentiel, et l'on s'en allait content et séduit. Les jeunes poètes devaient beaucoup à Paméla. Elle les faisait écouter, réclamant le silence de ses chétives mains tendues, et chacun reconnaissait sur sa face à cet instant-là la signification particulière et merveilleusement pressentie de son art. Toutefois, ce n'était pas précisément pour eux qu'elle montrait un tel zèle, mais bien pour les dieux dont elle était l'amie et qui exigeaient d'elle une déformation supérieure du réel. Les plus captieuses floraisons intérieures, aidées par les lumières subtiles qui baignaient Paméla et l'estrade, consentaient à se laisser exprimer par elle, à éblouir. Paméla, dans ces moments, semblait créée pour rendre présentes les

voix les plus exténuantes de la conscience et des sens, et elle riait intérieurement d'apprivoiser les plus beaux monstres. Ceux-ci, qu'on dissimulait soigneusement dans la vie, se promenaient nonchalants et fascinants parmi l'assistance.

Or, tout à coup, sans qu'aucune défaillance l'eût avertie que le cataclysme fût si proche, elle se sentait dangereusement malade. Depuis plusieurs années déjà, elle ne pouvait plus guère quitter le petit boudoir qu'elle avait fait aménager derrière le bar et où elle recevait quelques initiés, quelques amants. Bien souvent elle ne s'était pas senti assez de force pour passer la soirée entière dans la salle, mais elle s'y montrait alors en météore, une heure, le temps de faire sensation et de s'assouvir du murmure flatteur que soulevaient ses évolutions.

— Notre Divine est un peu lasse, prévenait Graig, le maître d'hôtel. Notre Divine travaille trop...

Une eau douce baignait Paméla. On la remerciait de placer très haut sa mission d'éclaireuse. Elle disait quatre ou cinq poèmes, faisait son choix d'amour pour le lendemain. Cela aussi, Dieu le permettait. A trente ans, elle distinguait des hommes robustes et un peu sanguinaires, et, au vrai, ce goût l'avait poursuivie assez tard, sorte de contraste à sa fragilité. Maintenant, signe évident de décadence, son goût s'amenuisait. Elle choisissait de petits hommes grêles aux allures de poupée qui ne l'écœuraient ni ne la fatiguaient trop. Elle avait aussi demandé à Dieu, comme un bienfait subsidiaire, de ne pas mourir seule et indigne d'attiser le désir. Car, dans son idée, elle avait fait pas mal de concessions à Dieu : celle par exemple de ne plus sortir, de restreindre sa personnalité aux murs chatoyants de la Cabane. Or, Dieu lui avait donné ce royaume. Elle entendait y finir flatteusement, décemment, sans que son visage révélât sa ménagerie intérieure. Elle bouclerait sa mort d'un dernier mot d'esprit, d'un dernier suffrage.

— Mon Dieu, qu'est-ce qui m'arrive ?

Ce soir, Paméla ne buvait pas, ne fumait pas. Elle s'alanguissait sur sa chaise, et entre les yeux

mi-clos regardait le tournoiement des danseurs qui semblaient aspirés par les cheveux vers les phares tournants à mi-chemin du faux paradis du plafond étoilé et de l'enfer irréel du parquet.

Elle se découvrait vide, affreusement pâlie et tremblante. Quoiqu'elle fût plus *belle* et plus brillante que jamais, la salle ne lui donnait plus cette illusion si nécessaire de se communiquer à son sang par des couleurs de lanterne magique. Plusieurs détails hostiles, inaperçus jusqu'ici, choquaient sa vue. Le sortilège défaillait. Elle sentait ses veines raidies, son sein pétrifié, son cœur spongieux. Si faibles étaient ses jambes que chaque mouvement lui soulevait l'estomac et l'écorchait.

« Si seulement l'Ange pouvait venir cette nuit, songeait-elle, et me dire exactement ce qu'il exige de moi. Ah ! Comme je me sens prête à toute concession pourvu que je retrouve ma voix, mon sourire une fois encore. »

Depuis huit jours, elle appelait l'Ange du Physique, celui qui ne comble qu'un temps les créatures de ses dons. Pour Paméla il avait scandaleusement reculé l'échéance de la vieillesse ; mais d'un coup il s'était annoncé et rien, semblait-il, ne pourrait maintenant le fléchir, si sûr était-il de sa proie et de son heure. Il l'avait visitée une nuit, très tard, au bord d'une glace, et soudain elle avait vu son visage impassible, immatériellement beau, se pencher vers le sien, un sourire cruel retroussant sa lèvre purpurine. L'Ange du Physique n'avait pas éclaté de rire (comme on pourrait croire) mais il avait eu une espèce de sifflement entre les dents, et son index s'était enfoncé dans l'épaule de Paméla, qui avait chancelé.

— Il est temps que je t'appelle, avait-il soufflé. Il convient tout autant de sauver ta réputation que la mienne. Je te préviens que je t'aurai sans merci.

Et Paméla n'avait pas songé à pousser un cri mettant cet avertissement sur le compte d'hallucinations qu'elle cultivait parfois comme une part singulière d'elle-même. Ce ne fut que plus tard que le son vrai et pour ainsi dire humain de ces paroles la frappa. Elle les retrouvait mystérieusement ravivées au bord de l'aurore et dans le sommeil

même. « Je t'aurai sans merci », répétait la bouche ravissante et redoutable. Paméla prenait sa face entre les mains, épiant en elle-même ce sursaut d'attrait et de peur.

L'Ange s'annoncerait-il ? Paméla but un doigt de champagne et feignit de fredonner en accompagnant l'orchestre qui l'étourdissait. Surgie sur ce fond d'instruments lumineux et de fumée, elle se revoyait au cours d'années enfuies comme une napée dans une prairie irréelle et très verte. Des fils de la Vierge se balançaient au soleil. La rivière construisait des grottes de mousse et d'algues sous qui fusaient des millions de poissons minuscules. Paméla se dressait sur les pointes, offrait ses bras à l'astre dévorant, et prenait conscience de son intégrité merveilleuse : cette ardeur épuisée, il lui resterait son corps à promener d'une année à l'autre, enveloppe adamantine au clavier de sa sensibilité déjà diverse mais qu'elle se promettait de graduer jusqu'à la perfection. Depuis qu'elle avait su très clairement qu'elle était éprise d'elle-même, autrui avait peu compté. S'éprendre de soi est une étude sérieuse, d'abord exténuante. Mais Paméla avait commencé par le bon côté : elle avait volontairement restreint sa vie, apporté tout le capital de ses souffrances, de son expérience et des soufflets reçus dans l'achat de sa boîte de nuit, et depuis lors n'avait plus remis les pieds dans la rue. A quoi bon ? Ici seulement elle atteignait à l'authenticité parfaite, et il s'agissait d'un pacte entre elle et la vie. Un monde était clos, qui était celui de l'existence à deux, des liaisons convulsives, de l'image de soi qu'on veut pure chez les autres et qu'il coûte tant de parer pour la voir voler en éclats un jour. A temps Paméla avait découvert un refuge dans la boue dorée de la capitale et, de même que les nombreuses photos dédicacées qui ornaient les murs soyeux, son image d'autrefois était enfouie dans une atmosphère aussi lointaine qu'un mirage.

A cette heure, quelles que fussent les œillades qui l'y invitaient, elle savait bien qu'elle ne pourrait plus se lever que pour mourir, et jamais plus, jamais plus ne pourrait dire ses poèmes. Des bribes de vers sans suite la traversaient. Elle se trouvait cabrée

devant sa propre mort comme si celle-ci dût s'annoncer par une tragique et rapide décomposition. Ses narines se pinçaient comme si elles flairaient une odeur de cadavre. Elle écoutait la rumeur creuse du néant, disait à cet Ange qui se faisait prier :

— Tu ne vas pas leur permettre de voir que je suis finie ? Tu m'avais juré que je ne mourrais qu'avec cette apparence dont j'ai pris tant de soin. Depuis des années je cache ma grimace. Bien assez qu'elle soit dans mon ventre, ne veuille pas qu'elle vienne sur ma face aujourd'hui. »

Mais, allié de sa fin prochaine, l'Ange du Physique se jouait des raisons de Paméla. En vérité elle le sentait bien, et ses veines gonflaient davantage, et n'importe qui risquait tout à coup de crier : « Silence, Mme Paméla se trouve mal. »

Combien s'écoula-t-il de minutes avant qu'elle prît vraiment conscience qu'il ne lui restait plus que quelques instants de vie ? C'était son tour. L'homme en smoking parfumé à l'héliotrope et fleuri d'un camélia l'annonçait. Paméla, son verre à la main, se leva : aussitôt des mains dégantées s'animèrent, des bras se tendaient vers elle, auxquels elle échappa de justesse par ce balancement furtif et tant goûté. Le tapis caoutchouté avait pris une consistance de ventre sous ses pas. Jamais elle n'avait vu si terne le jardin chinois qu'elle avait été, depuis quinze ans, à cette minute précise. Ce fut miracle qu'elle put monter sur l'estrade, et elle riait, un peu baissée, affectant d'arranger sa robe, mais en réalité tout attentive aux pulsations affaiblies de son cœur. Elle se disait que la mort devait s'annoncer par une grimace révélatrice, et que la *Cabane Cubaine* même disparaîtrait à ses yeux lorsqu'elle serait là, qu'il ne lui resterait rien à opposer à la grande gifle du néant. Déjà les applaudissements crépitaient, une fugue accompagnait son salut, et le regard de Paméla se troublait, voyait double, déjà fixé sur l'au-delà. Elle ne distinguait plus que des végétations vagues devant elle, et l'approche de bras sans nom. A peine eut-elle le temps d'appeler l'Ange du Physique, de le supplier une dernière fois. Ce fut un atroce enfantement, mais l'Ange du Physique était là.

« Une seconde plus tard, se dit-elle, et c'en était fait. Je serais morte dans la honte. »

Paméla ne savait que trop qu'elle allait mourir, mais l'Ange était là. Au vrai, il n'y avait plus qu'à se reposer sur sa présence non pas telle qu'elle lui était apparue soudain, mais bien telle qu'elle l'avait sentie en elle jusqu'ici, miséricordieuse et infaillible; de même que le phare qui l'inondait, son rayonnement parvenait jusqu'à elle. Subitement, ses yeux s'étaient faits très clairs, elle souriait. Elle perçut que la salle appréciait le prodige, et qu'ils se disaient ce soir encore que Paméla ne pouvait leur manquer. Une attente semblable à l'éclosion du printemps naissait sur les bouches; elle reconnaissait de vieux habitués, ceux mêmes qu'elle aurait pu lasser mais qu'une injonction impérieuse avait ramenés ici ce soir. La cabotine prédestinée revivait en elle. Elle s'accouda au piano, prit son air le plus sphinx, eut ce coup de pied célèbre pour donner de la ligne à sa robe. Une sorte de jardin luxuriant aux fruits limpides se déroulait devant elle, à ces confins inouïs où la perversion rejoint l'innocence. Elle récita d'abord d'une voix déchirante et lointaine un poème de Whitman, puis mit toute son ingéniosité, tout son tact vocal à du Poe et du Villon. Quand elle eut fini, ployée comme un arbuste sous la bourrasque, elle crut voir les mains qui applaudissaient se refermer en corolle et l'engloutir. On chuchotait qu'elle était étonnante, des monocles s'ajustaient dans les orbites, et la discrète litanie de chaque nuit gagnait de proche en proche. Elle put s'incliner, mais envia la mort de ces insectes d'Océanie, happés par le Pendanus.

Qu'allait-il arriver ? Le véritable prodige consisterait à traverser la salle : elle y parvint, équilibriste sur la corde coupante.

Maintenant, allongée sur son sofa dans le petit boudoir orange, Paméla attendait sa fin. Les initiés s'étaient retirés un à un, sur les pointes, et Félicie la petite femme de chambre reconduisait le dernier attardé, un étudiant convulsif et égaré. Ainsi, elle avait pu faire front, renouer les propos profonds et bariolés de chaque soir, goûter, ah ! une dernière fois, le contact d'âmes soumises et subjuguées, tour-

nant autour de la sienne comme des astres sourds autour du soleil. En vérité, tout haletante qu'elle fût, elle avait pu tenir jusqu'au bout ; un geste de sa main avait suffi à ranimer les fronts, à susciter un étonnement passionné chez ces aveugles, à éveiller une curiosité tremblante de la créature d'exception qu'elle était. Même s'il était temps de payer, un dernier tribut avait été accordé à sa fragilité, à sa grâce subtile, à son génie écrasant de l'artifice. Demain chacun murmurerait : « Vous connaissez la dernière de Paméla, et la possibilité qu'elle dit avoir de soumettre l'Ange du Physique ? Ça vaut d'être conté... Avouez qu'elle est étonnante. »

Car, habile jusqu'à sa dernière heure, Paméla avait su se servir de sa mort pour captiver.

Dans l'étroite meurtrière ouverte sur la nuit glacée, elle devinait la place vide aux arbres violets qui avaient quelque chose d'humain et de douloureux sur le torse. Mieux que tout homme Paméla avait aimé ces arbres. La neige qui les feutrait auréolait doucement le plafond. Elle se voyait aussi seule qu'eux devant l'intense nuit du non-être, rêvait qu'elle posait les mains sur leurs flancs, se rafraîchissait en eux. Nulle face ne s'offrait plus. Le murmure de l'orchestre se fondait en brumes, en voiliers monotones, en rives désertiques et osseuses. Dieu qu'elle souffrait, son cœur ainsi mal accroché, ses doigts crispés sur le velours, bue, aspirée par une bouche invisible ! Vaguement elle éprouvait la présence de l'Ange à son chevet, son souffle sur ses mains, suscitait sa poitrine lisse et impassible, et elle savait qu'il permettrait qu'elle fût jusqu'au bout surprenante. Jusqu'au bout : jusqu'au départ du dernier noctambule. Les œillets embaumaient en un coin. « Demain, songea-t-elle, ils se disputeraient pour l'accompagner en terre. » et cette idée lui fut si cruelle soudain qu'une larme mouilla ses cils, elle qui n'avait pas pleuré depuis des siècles.

Avant de mourir, elle sut pourtant que l'Ange ne l'avait pas trompée, que le marché restait honorable. Ainsi pensif, perceptible pour elle seule, il avait attendu que le dernier pas humain se fût étouffé : le reste, ce qui surviendrait, serait son dû. « J'avais

fait ma vie avec si peu que vraiment Dieu ne pouvait pas m'enlever ça », se répétait-elle perdue dans son idée fixe. Une lampe brûlait à sa gauche ; elle put l'éteindre, croiser les bras. Aucune inutile prière ne montait à ses lèvres, mais en revanche elle croyait voir sa propre image reflétée dans le cœur de ses fervents, souveraine, inattaquée. Doucement, d'un doigt, elle fit signe à l'Ange qu'elle était prête.

Nul n'apprit sa mort qu'à l'heure de la fermeture. Certains défilèrent silencieusement devant cette dépouille magique, ce corps merveilleux de ténuité. Paméla, dans son dernier souffle, avait commandé à Félicie qu'on la laissât seule jusqu'à l'aube, qu'on ne la veillât pas, et chacun avait respecté son désir. Les musiciens s'en allaient sur les trottoirs humides, les reins blessés de lassitude. Quelque part grondait l'orgue du dernier métro, et la meurtrière sans rideau continuait de jeter une clarté de cellule sur la face de Paméla. La pièce ne vivait que par cette partie éclairante, vers quoi les arbres de la place regardaient curieusement, et aucun œil humain, semblait-il, n'aurait su y être admis. Mais, comme rien ne nous empêche d'user de ce droit de regard que n'a pas le commun des hommes, nous allons dire ce qui se déroula à la *Cabane cubaine* cette nuit-là.

On vit d'abord Paméla se dresser sur le divan et paraître au tribunal de sa propre vie. Cette mort, l'Ange avait permis qu'elle ne s'accomplît pas devant autrui, et voici qu'il fallait la subir dans sa vérité. Aucune grâce ne la traverserait. En même temps qu'elle savait devoir mourir devant elle-même, un pouvoir d'extraordinaire lucidité était accordé à Paméla sur les consciences. Il ne s'agissait plus d'enchanter leurs recoins et de transposer en vérités évidentes leurs parties les plus basses, mais de déceler le mensonge qui s'était masqué à ses yeux. Mille jeux subtils lui avaient dissimulé l'exacte opinion que les hommes avaient d'elle.

Un regard lui suffit pour se rendre compte de l'ironie tragique dont on la couvrait depuis des années. On eût dit celui de la femme qui, au bout d'une rue, dans un miroir, découvre l'objet de ridicule attaché à son dos. Une coalition de duperie

s'était établie autour d'elle qui maintenant lui était révélée : ainsi sut-elle qu'on ne venait pas ici pour l'admirer mais pour tourner en dérision sa voix creuse, ses jambes squelettiques, et que depuis longtemps elle était morte à ce peu de bonté qu'on exige des autres pour continuer à vivre.

Les tentures s'étaient ravivées autour d'elle, le lustre rayonnait et les tables étaient occupées par de nombreux buveurs. Paméla se portait de l'un à l'autre, penchée sur leur pensée mordante comme à seize ans elle s'était penchée sur sa rivière natale pour déjà découvrir un reflet de l'inanité terrestre. Cette nappe profonde d'ironie remuait en elle de la vase : « Nous allons chez le vieux phénomène, chez la folle », croyait-elle entendre depuis ces bouches dont le sourire ne la trompait plus. Et des fantômes arrivaient du passé. Paméla n'avait jamais semé la guerre ni volontairement la mort. Elle avait fait pis : elle s'était jalousement retirée en soi, elle n'avait recueilli de la vie que l'artificiel ; elle avait étouffé dans son atmosphère maints adolescents qui y étaient entrés avec lucidité, *pour se rendre compte*. Chacun avait voulu voir la vieille, la guenon, l'illusionnée. Chacun avait bien ri de sa sinistre prétention à une jeunesse éternelle. Elle se rappela que c'étaient ceux-là qu'elle guettait en particulier, jalouse de leurs poignets robustes, de leurs cheveux drus, d'un orgueil qu'elle s'entendait si parfaitement à détruire. L'arbuste de mort de sa poésie avait vite couvert de cendre ces corps qu'elle dénudait. Les esprits, qu'elle démontait comme un mécanisme d'horloge, ne retrouvaient plus ensuite leur unité. Ils entraient d'abord à la *Cabane* avec prévention, se poussant du coude, mais tout à coup Paméla récitait, on se faisait attentif et leur raillerie devenait mortelle. On haïssait cette femme qui résumait le factice du monde ; on se disait : « Comment peut-elle ? » et l'on cédait pourtant à l'attrait des paysages, des clartés fausses, des rivages perdus que déroulait sa voix. En un éclair, elle sut de quel venin ces êtres qui avaient feint de l'aduler eussent voulu la noyer, les armes qu'on glissait sous la nappe, comme si chacun d'eux lui disait : « Vous n'aviez pas le droit de donner un *certain* attrait à votre boîte. »

Paméla mourait réellement, subissait un méticuleux supplice, et la peur s'épanouissait plus vivace en elle. Des branches inextricables l'enserraient. Errant autour des sièges vides qu'elle voyait peuplés, répétée par le halo sournois des miroirs, on eût dit qu'elle cherchait ce responsable qui consent le pardon à notre dernier appel, qui assume nos terreurs, nos pièges et nos vices. Or, dans cette salle pleine d'ennemis impassibles et de couteaux dégainés, Paméla n'en trouvait point. Chacun attendait qu'elle expirât dans sa laideur pour se délivrer d'un mauvais rêve. Paméla disparue, on découvrirait un autre lieu de joie, des alcools plus diluants encore, mais du moins aurait-on franchi la *Cabane cubaine* comme l'étape la plus amère d'une dangereuse maladie.

Un instant, comme elle se trouvait sur la scène, elle entendit ces bouches rieuses chuchoter : A MORT.

Paméla, d'abord interdite, rougit de colère, tordit des bras de suppliante, et songea à une confession publique. Mais qu'aurait-elle pu dire qui ne se fût retourné contre elle ? Ligués dans le même dessein d'assister à sa déchéance, elle pressentait leur virulence matée. Ainsi, comme unique ressource devant le néant et l'intermittence des hommes, on n'avait pas le droit d'ouvrir une *Cabane cubaine* au cours de la vie. Le mauvais dieu qui pouvait amener une femme de sa sorte à le faire, ceux qui gardaient le moindre souffle de confiance le répudiaient. On ne permettait pas que Paméla eût saisi cette dernière issue après de multiples hontes. Paméla savait qu'elle ne pourrait pas parler, que sa justification rejaillirait en sarcasmes sur elle, et qu'enfin il était temps de payer.

Alors on vit ce spectacle curieux : son fard se défaisait, coulant en plaques sur la peau émaillée. En quelques secondes, ses cheveux blanchirent et ses cils flambèrent. Un incendie rapide corroda sa chair. Des mains fouilleuses la dépouillaient d'une apparence minutieusement conservée au fil des jours à l'aide d'une acuité, d'un contrôle incessants. Mais, à mesure qu'elle devenait laide et sans âge, une paix miraculeuse l'enveloppait. L'Ange du Physique ramassait

ses oripeaux, ses joyaux qui tintaient, et bientôt elle se trouva nue, dépouille clouée sur son séant, mais si parfaitement prête à s'engloutir dans la cinquantième année que vraiment elle ne regrettait pas d'être horrible. Même les cloisons reculaient, n'opposant plus d'obstacle à la rumeur naissante de la capitale. Une à une les tentures s'éteignirent, les tables se vidèrent, et seul le tango *Lies* que Paméla avait désespérément aimé, joué en sourdine par l'orchestre, donnait encore un nom au lieu où elle s'achevait. L'Ange du Physique lui-même eut peur d'une morte qu'il n'enchantait plus et s'échappa par la meurtrière laissée ouverte.

Dans la petite salle rouge, les lueurs bleuâtres de l'aube ne parvenaient pas à percer. Paméla n'était plus qu'un nom à scandales débité par les journaux de la grande ville.

HENRI RODE.

BEL CANTO

A Michel Leiris.

Le regard singulier d'une femme galante
Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc
Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant
Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante;

Ch. BAUDELAIRE.
(Le Vin du Solitaire).

Ecouter, entendre jusqu'à ce que le cerveau éclate, et que l'acte même d'écouter devienne pareil au sacrifice, au don absolu de soi ; entendre de cette façon n'est donné qu'à celui qui est capable de beaucoup aimer. Consommateurs d'un art qui à son tour ne fait que nous consommer, nos oreilles avides rencontrent rarement cette beauté au regard singulier et brûlant qui fait monter des larmes sauvages aux yeux de ceux qui l'affrontent sans y être préparés. Peut-être faut-il la nuit avec ses mystérieuses ramifications en nos êtres, pour que se détache sur son fond opaque la diaphane signification d'une telle aventure dont pourtant j'aimerais croire qu'elle ne doit rien à nos instincts érotiques. Ailleurs que dans la nuit je puis être fier de ces cimes abstraites et froides que j'ai enfin atteint pour mon propre compte, mais celui-là, hélas ! n'est pas le seul qui me concerne. Car si je me retourne, si j'essaie, comme il m'arrive parfois de pénétrer au travers ce brouillard qui enveloppe sporadiquement les étapes souvent troublantes de mon enfance et de mon adolescence, mes souvenirs sont lourdement dominés par deux constantes nocturnes.

Ces voix — oui c'est bien d'elles qu'il s'agit — entendues peut-être en rêve — ou peut-être jamais entendues — elles étaient au nombre de deux. L'une — la Reine de la Nuit — je l'adorais tout simplement et précisément à cause de cette façon adorable dont elle usait pour se réaliser ; mais j'avoue aussi — à quoi servirait-il de le cacher ? — que cette substance dont elle était faite me faisait trembler d'une angois-

se que je ne savais ni ne voulais nommer. Pendant plusieurs années, je me souviens, j'étais en proie à cette créature terrifiante dont la somptueuse *collora-tura* s'était faite une avec la splendeur fantomatique qu'elle était censée de représenter. Des « bois » jusqu'aux contrebasses, mes oreilles saturées vomissaient leur sacrifice musical où se forgeaient mes premières armes — à moins que ce ne soit là qu'elles se sont à jamais consumées.

L'autre voix, aussi nocturne que la première, nocturne en ce qu'elle représentait à elle seule la nuit des amants qu'elle protégeait — Brangaene — la fidèle, mais peut-être aussi le plus infâme des voyeurs et c'est par là, il faut le dire, qu'elle s'assimilait à mon être. Ivre de sommeil — et je n'oublie pas mon désir, inassouvi d'avance — elle, cette voix suivie de son voluptueux cortège de violons divisés, comme jamais une partition jusque-là ne m'en avait montré de semblables, à eux tous ils semaient en moi cette nostalgie dont à l'époque je devais tout ignorer, tout comme j'ignorais selon toute probabilité ce qui sépare, ou devrait séparer le chant du vice à l'état latent.

Obsédantes et tenaces, mais aussi évanouies maintes fois, ces deux voix ont fait finalement partie de mon existence de sorte qu'à l'instant précis où ma plume retrace ses souvenirs, je puis songer avec frayeur et netteté à ces étincelles vocales qui, au firmament de la soif érotique faisaient briller les constellations de mon désespoir.

Et c'est ainsi que vite je devins celui qui vit la plus jeune... *celle dont il nous est dit* — est-ce dans un conte d'Hoffmann ? — je ne puis m'en souvenir — *qu'elle dut supporter, depuis qu'elle avait l'âge d'émettre des sons, la brutalité quasi démente d'un père qui à coups de bâton lui faisait entrer dans les oreilles et sortir par la bouche, les sons, désespérément inutiles, séduisants et négociables comme les corps des courtisanes, ces sons qui, dans leur succession banale et raffinée constituaient les rôles des « primas donnas » des opéras italiens alors à la mode.*

Lorsqu'elle eut seize ans, me semble-t-il, moins peut-être, mais déjà formée comme une femme au

contact de celles dont elle savait mimer les passions en musique, le diabolique maëstro la vendit à une maison de joie. Le Salon Rouge, *où l'on ne pouvait accéder au sortir d'un carrosse élégamment traîné par des chevaux conscients de leur rôle, qu'en se glissant furtivement sous l'éclairage incertain d'un fallot porté par un portier jusqu'à cet autre laquais somptueusement chamarré. C'est là qu'il fallut prononcer le mot de passe obscène, en l'espèce d'une pièce d'or, en échange de laquelle le taciturne gardien des lieux vous remettait un billet curieusement parfumé, qu'il reprenait à la sortie afin d'en revendre la substance le lendemain soir. Et l'on pénétrait ainsi, de fil en aiguille jusqu'au centre même de cette équivoque, où s'étalait devant des yeux et des oreilles étrangement pervertis, l'ambiguë atmosphère d'une luxuriante et clandestine débauche musicale. C'est là qu'elle dut dorénavant chanter et se vendre tous les soirs au hasard des visiteurs, dont il serait fastidieux de raconter les vices, elle qui avait été elle-même amenée là de façon plus clandestine et plus ignoble encore que les consommateurs dont elle se voyait obligée de faire la joie. Vendue, achetée mille fois au cours de quelques mois, sa voix et son être procuraient à ceux qui se servaient d'elle, l'illusion grotesque, la fatidique* Maya *d'une vie sans lendemain, concentrée dans cet instant et dans ce microcosme d'un bonheur sans bornes.*

Que de fois je la vis au cours de mes farouches pérégrinations. Que de fois aussi je vis ce collégien classique du romantisme de bas étage — peut-être étais-je moi-même ce collégien ! — qui, l'oreille tendue vers la voix, pénétrait d'un œil avide dans le décolleté profond et mortellement attirant de cette créature, alors que des planches elle dirigeait son regard en hauteur, vers cet endroit où des mains moites trituraient sans espoir des banquettes sales.

C'est lorsque je la connus à force d'insistance (il suffisait de cela pour la posséder, son maëstro de père en avait bien fait ce qu'elle était à force d'insistance), c'est lorsque je la connus et surtout lorsque je ne la connus plus, que j'aurais pu croire que tout était fini. Mais entre temps un destin étrangement conséquent et rigoureux dans son développement

m'avait révélé une nouvelle voix qui de façon précise et totale vidait jusqu'à la lie la persistante coupe nocturne. Nocturne elle aussi, de manière plus spécifique encore que toutes les autres voix, celle d'un personnage lunaire m'ébranla comme un cataclysme, en laissant dans mes oreilles l'étrange amertume d'un mode de vie auquel fatalement, inéluctablement je me sentais prédestiné. Enfin se dévoilaient à moi la dureté métallique et la pureté adamantine de cette ivresse nocturne dont la lune est à la fois le centre et la limite.Une voix bizarre, spasmodique aussi éloignée des colloratures de Mozart que des gémissements wagnériens, cinq instruments zig-zaguants, dont personne à première audition ne peut dire le contour, à eux six de véritables messagers d'un délire étouffé, ils firent voler en éclats ma tête. en semblant vouloir l'arracher à mes épaules dont j'avais alors la présomption de croire qu'elles étaient solides. En un clin d'œil ils me domptèrent, firent de moi l'esclave que je suis encore, celui qui ne saurait se sentir satisfait avant d'avoir connu toutes les hontes de sa propre impuissance,

Car si cette voix prophétique m'en fit connaître beaucoup d'autres et même reconnaître certaines que jusqu'alors je croyais connaître, une dernière venue, de par sa parenté avec la Reine de la Nuit et la jeune incarnation de la perdition musicale, *Lulu,* enfin pour dire son nom, me hante bien souvent dans mes instants de certitude.

Dangereuse, hallucinante comme seule sait l'être cette âme de malheur qui dans un au-delà sonore et funeste dilate ses pupilles afin d'en chasser le sommeil qui l'enivre, une route tortueuse longe de façon concrète et parallèle cet autre chemin que pour rien au monde je ne voudrais abandonner. Et c'est ainsi que finalement j'arrive à m'expliquer pourquoi cette sensation outrecuidante de toute-puissance ressentie à chaque nouvel échec, se manifeste à moi avec une pareille vigueur ; pourquoi à travers les mouvements indolents et la coquetterie démoniaque de *Lulu,* je réalise — tout comme sa voix — cette virtuosité de rêve dont je puis m'enorgueillir à la manière de ces gueux qui souvent se sont crus *semblables aux Dieux !*

R. L.

DEUX CONTES

UN PEU D'ORDRE

A Gabriel Bertin.

— « Vous laissez traîner vos choses sur votre table », me disait souvent le chef de service assis en face de moi. « Avant votre départ le soir vous devriez ranger vos papiers! » D'autres fois le chef ne faisait que me jeter un regard qui me glaçait presque le sang. Il ne m'adressait plus de reproches mais son regard en disait assez long. Autour de moi les lettres, les dossiers, les registres de comptes, les bordereaux de quittances s'entassaient de plus en plus. Les tiroirs en étaient pleins. Dans la poussière qui recouvrait la table rongée par des années de travail et d'usure, je retrouvais parfois une note portant une date ancienne me rappelant quelque lointain événement de jeunesse. « Il faudra quand même ranger toutes ces lettres, faire une table propre et nette », me disais-je souvent. Mais les jours passaient, d'autres travaux urgents appelaient mon attention et je n'arrivais pas à rompre l'épaisse toile que l'araignée du désordre avait tissée.

Un soir que les autres employés étaient déjà partis et que je me trouvais plongé dans la boue d'une addition interminable, le chef qui avait l'air depuis quelque temps de ne plus se soucier de ma confusion me dit soudain en désignant la table : « Dieu sait ce que je trouverais, si je jetais un regard dans ce fouillis indescriptible. » C'était un soir pluvieux de fin d'été. La pluie qui éclaboussait les fenêtres ouvertes n'arrivait pas à diminuer la forte chaleur qui régnait dans la chambre.A travers l'abat-jour poussiéreux des lampes, la clarté filtrait faiblement. Un silence épais comme une rivière de colle circulait entre le dehors et l'intérieur. La haute stature du chef se dressait maintenant à mes côtés et je regardais humilié et peiné le tas de papiers et de dossiers qui gisaient sur la table. — « Pourquoi gardez-vous toutes ces pièces? Ne vous ai-je pas dit que les dossiers doivent être rangés à leur place? » Il y avait de

la malice dans ses yeux. On eût dit qu'il prenait du plaisir à éveiller la conscience de ma honte et de mes fautes. Je restais assis sur ma chaise, la tête baissée, les bras ballants. — « Voyons un peu », ajouta encore le chef, et en se baissant brusquement il ouvrit le tiroir du milieu. Ce mouvement avait été si inattendu que je fus presque renversé en arrière. Et quel ne fut pas mon étonnement lorsque le chef retira du tiroir un cheval de la grandeur d'un jouet d'abord, mais qui, posé sur le plancher, prit aussitôt ses proportions normales. Il remplissait la pièce, il piaffait et ruait, il secouait sa crinière, il heurtait les chaises et les tables. — « Ça, alors ! », s'exclamait le chef, « Ça dépasse tout ». Il tournait le dos au cheval et son sourire malicieux faisait briller ses regards. « Voyons encore », et il ouvrit le tiroir de droite. Aussitôt un arbre surgit. Les racines s'enfoncèrent dans le plancher, son tronc aux ramures puissantes, s'éleva et creva le plafond. — « Avez-vous pensé aux dégâts ? ». — J'essayai de murmurer des excuses mais rien d'intelligible ne sortait de ma gorge. J'avais bien reconnu l'arbre. C'était celui que j'aimais le plus devant le perron de la maison campagnarde de mon enfance. Comme autrefois les oiseaux faisaient leur tintamarre dans le feuillage. Ils avaient dû être effrayés par cette brusque découverte. La lumière des lampes bien que pâle, avait interrompu leur sommeil. Pouvais-je me douter que cet arbre tant aimé, à l'ombre duquel je me réfugiais quelquefois dans mon souvenir, pouvais-je me douter qu'il fût là, à portée de ma main, parmi des lettres d'affaires, parmi les dossiers d'huissiers et d'avoués? — « Je vous assure que je n'en savais rien », réussis-je enfin à articuler. Le regard du chef me fit comprendre qu'il n'accordait aucun crédit à mes paroles. Le cheval s'était couché au pied de l'arbre. Je le reconnus lui aussi. C'était celui sur lequel j'étais monté à quatorze ans, heureux de faire une entrée fière dans la ruelle où habitait une adolescente de mon âge et que j'aimais éperdument. J'avais choisi ce cheval dans l'écurie de l'entreprise forestière où mon père était ingénieur à cette époque. C'était à la veille de mon départ pour la ville où je devais être mis en pension pour le collège. Je passai plusieurs fois devant la maison de l'adolescente ; la fenêtre ne

s'ouvrit pas mais je devinai le tremblement du rideau derrière lequel la jeune fille aimée devait guetter. Le lendemain je partis pour la ville.

Depuis, j'ai changé de pays, de visions, de climats. Et voici que le cheval de mon jeune orgueil m'avait suivi. Je m'approchai de lui, je caressai son cou nerveux. La crinière tremblait comme une eau sous le vent. L'arbre chantait de toutes ses feuilles. Je me suspendis à une branche et avec une souplesse dont je ne me croyais plus capable, j'y montai. Les fenêtres s'étaient éloignées, la rue avec sa lumière de pluie se couvrait d'un voile : « Je ne veux plus de ces choses-là », me dit le chef. « Ce n'est pas une écurie ici. Ce n'est pas un lieu vague ». C'était peut-être la peur qui me faisait grimper. J'avais atteint maintenant les branches les plus hautes. La voix du chef s'affaiblissait de plus en plus. Je baissai la tête pour le regarder et je constatai qu'il se rapetissait à vue d'œil. Maintenant, il était à peine de la grandeur de ma main. — « C'est le comble de la négligence », criait-il, mais moi, je l'entendais à peine.

Bientôt je ne le vis plus. J'étais en haut de l'arbre, près de sa cime et les vents murmuraient autour de moi et la nuit déversait ses effluves de parfums. Les oiseaux effarouchés d'abord, finirent par se poser sur les branches à mes côtés. Ce furent vraiment de belles heures !

Le lendemain, ma table était dans un ordre parfait.

— « Vous voyez que vous pouvez mettre de l'ordre », me dit le chef en clignant des yeux. Profitant d'un moment où il était sorti de la pièce, j'ouvris, curieux, les tiroirs : il s'en dégagea une odeur de résine mais tous les papiers étaient rangés. Une chose froide me fit retirer la main. J'en sortis un fer à cheval et c'est avec celui-ci entre les doigts que me trouva le chef à son retour, « Un fer à cheval ça va encore ! » me dit le chef, « ça peut porter bonheur. Vous n'allez tout de même pas vous mettre à la recherche du cheval qui l'a perdu. » Et comme pour me montrer qu'un peu de désordre ne l'effrayait pas, il mit le fer parmi les dossiers sur la table. « Ce sera un excellent presse-papier. »

MA CHAMBRE

Un chemin passe au milieu de ma chambre. Oui, un chemin traverse ma chambre. Mon lit se trouve entre deux portes, et ces deux portes sont reliées par un chemin. J'ai aussi une fenêtre. La fenêtre et une des portes donnent sur une terrasse située au quatrième étage d'un vieil immeuble. Cette terrasse est assez large pour contenir un petit jardin, quelques arbustes, un poulailler et un clapier. L'autre porte ouvre sur le palier d'un escalier spacieux. La terrasse est tournée vers le Midi. La porte de l'escalier est du côté du Nord. Mon lit est accoté au mur de l'Ouest. A l'Est au pied d'un mur vide se trouve une petite table avec des livres et des manuscrits.

Ce n'est qu'après quelques semaines d'habitation que je me suis aperçu qu'un chemin traversait ma chambre. Au début, lorsque je rentrais de mes courses en ville, je trouvais parfois quelques brins d'herbe ou de légumes traînant sur le plancher. Mais sans m'attarder à étudier la provenance de ces restes, je me plongeais dans la lecture de quelque livre ou bien, allongé sur le lit, je rêvais les yeux jetés loin au-dessus de ma tête comme deux petits ronds de fumée montant au plafond. Certes, le chemin était caché dans les crevasses du plancher et ne se montrai qu'en mon absence.Mais petit à petit habitué à mes gestes et à ma voix, il allait sortir de sa cachette. Un soir que j'étais rentré plus tôt et que je profitais des dernières lueurs du jour pour lire, couché sur le lit, un poème du temps passé, la porte de l'escalier s'ouvrit brusquement, et une grande femme traversa en hâte ma chambre, les bras chargés d'herbes et sortit par la porte donnant sur la terrasse. Là, j'entendis remuer des planches, elle apostropha deux ou trois fois : « Oh ! les petits diables ! » et retourna par le même chemin sans faire aucune attention à moi : je compris ensuite que c'était une des voisines qui portait à manger aux

lapins de la terrasse. Les deux portes étaient maintenant ouvertes. Et comme un quart de lune que des nuages laissent se dessiner apparut pâle le petit chemin. Peu de temps après la grande femme, une femme de taille plus petite, accompagnée d'une fillette passèrent dans ma chambre, sans me voir ou tout au moins sans me regarder. La femme qui devait être la mère de la fillette, avait le tablier plein de petits pois. — Il faudra nous dépêcher, disait la femme. C'est le moment de planter les petits pois.

Depuis ce soir-là, le chemin ne se gênait plus ; il se montrait en entier avec l'éclat de ses petits cailloux, sous les étoiles. Etendu sur mon lit je voyais tous les jours des enfants et des femmes le traverser, aller des ténèbres de la maison vers les plantations de la terrasse. Des jeunes hommes, un cahier ou un livre sous le bras se promenaient aussi par ma chambre et se perdaient ensuite en rêvant ou en causant sur les allées de la terrasse. En regardant par la fenêtre, je constatai que celle-ci était devenue presque aussi vaste qu'un parc. De petits lapins échappés du clapier fuyaient ou jouaient sur les allées. Sans peur, ils s'approchaient des visiteurs ou bien faisant les beaux sur les pattes de derrière, ils agitaient on eût dit en souriant, les pattes de devant. Des poulets picoraient tranquillement aux pieds des arbustes. Le chemin de ma chambre était en plein essor, il se donnait du cœur, il dévoilait sa présence entière sans craindre de m'étonner ni de me fâcher. C'était déjà un beau petit chemin que la lumière de la lune couvrait d'une couleur romantique. Mais, même le jour, le chemin se dessinait maintenant sans hésiter, dans ma chambre. Personne ne se gênait plus. Il y avait un va et vient continuel entre les portes, tantôt pour porter à manger aux bêtes, tantôt pour étendre le linge, tantôt pour appeler quelqu'un se trouvant en bas dans la rue, tantôt rien que pour prendre l'air ou pour respirer le parfum des roses épanouies sur la terrasse. Qui se serait préoccupé de ma présence, qui y aurait pensé encore ? Bien sûr, mes travaux, mes lectures en souffrirent. Je n'étais plus chez moi, j'habitais au beau milieu d'une route; car le chemin avait pris de l'ampleur, il se portait à merveille, il était spacieux et aéré entre les deux portes mainte-

nant ouvertes. Un soir j'entendis un tintement de clochettes, des sifflements de fouets, des hennissements de chevaux. Par la porte de la terrasse une calèche pleine de verdure s'avançait sur le chemin de ma chambre. Des jeunes filles et des jeunes hommes y riaient et chantaient. Les chevaux se cabrèrent un instant au milieu de ma chambre et ensuite ils s'enfuirent par la porte donnant sur l'escalier. Mais longtemps après, l'air résonnait encore des rires et du claquement des fouets. La route qui n'avait été au début qu'un petit sentier reliant le jardin de la terrasse au reste de la maison avait pris conscience maintenant de sa grandeur et de sa force. C'était un chemin large, heureux de porter une voiture pleine de l'éclat des saisons. Mon lit de plus en plus petit s'aplatissait contre le mur. Après la calèche, des groupes d'excursionnistes traversèrent ma chambre. Un convoi de noce vint ensuite à passer et les chevaux piaffaient, et les pistolets claquaient joyeux dans l'air nocturne. A l'aube, la grande agitation de la route se calma un peu. Un lapin curieux mais craintif s'avança par la porte de la terrasse, et s'arrêtant au milieu du chemin il se mit à me considérer de ses petits yeux rouges. Le chemin lui-même s'amusait de cette minuscule présence, — après le passage important des charrettes de la nuit. Mon regard croisa le regard du petit lapin. Nous étions tous les deux étrangers à la vie et au mouvement se tissant autour de nous. Lui, prisonnier du jardin suspendu, moi, dans une chambre qu'un chemin avait envahi de plus en plus comme une rivière qui traîne tout sur son passage. Et je m'attendais d'un moment à l'autre que mon lit, la petite table, les murs, la chambre entière soient entraînés par la route qui maintenant s'étendait puissante des deux côtés pour traverser la maison et la nuit, et se perdre dans les étoiles.

Ilarie VORONCA.

AMINADAB

ou du fantastique considéré comme un langage

(SUITE)

Il n'est pas étonnant, dès lors, que nous rencontrions chez des auteurs aussi différents que Kafka et Blanchot, des thèmes rigoureusement identiques ; n'est-ce pas ce même monde saugrenu qu'ils visent à dépeindre ? L'un et l'autre auront pour premier souci d'exclure de leurs romans « l'impassible nature », de là cette atmosphère étouffante qui leur est commune. Le héros du *Procès* se débat au milieu d'une grande ville, il traverse des rues, entre dans des maisons ; Thomas dans *Aminadab*, erre dans les couloirs interminables d'un immeuble. Ni l'un ni l'autre ne verront jamais de forêts, de prairies, de collines. Quel repos, pourtant, s'ils se trouvaient en présence d'une motte de terre, d'un fragment de matière qui ne servit *à rien*. Mais le fantastique s'évanouirait à l'instant ; la loi du genre le condamne à ne rencontrer jamais que des outils. Ces outils, nous l'avons vu, n'ont pas mission de les servir mais de manifester sans relâche une finalité fuyante et saugrenue : de là ce labyrinthe de couloirs, de portes, d'escaliers qui ne mènent à rien ; de là ces poteaux indicateurs qui n'indiquent rien, ces innombrables signes qui jalonnent les routes et ne signifient rien. Il faudrait citer comme un cas particulier du thème des signes, le motif du message si important chez M. Blanchot comme chez Kafka. Dans le monde « à l'endroit » un message suppose un expéditeur, un messager et un destinataire, il n'a qu'une valeur de moyen ; c'est son contenu qui est sa fin. Dans le monde à l'envers, le moyen s'isole et se pose pour soi : nous sommes harcelés de messages sans contenu, sans messager ou sans expéditeur. Ou encore la fin existe mais le moyen va la ronger peu à peu : dans un conte de Kafka l'empereur envoie un message à un

habitant de la ville, mais le messager a une si longue course à fournir que le message n'atteindra jamais son destinataire ; M. Blanchot, de son côté, nous parle d'un message dont le contenu se modifie progressivement au cours du trajet : « toutes ces hypothèses, écrit-il, rendent probable cette conclusion, c'est que malgré sa bonne volonté, le messager, lorsqu'il sera parvenu en haut, aura oublié son message et sera incapable de le transmettre ; ou encore, en admettant qu'il en ait conservé scrupuleusement les termes, il lui sera impossible de savoir quelle en est la signification, car ce qui avait un sens ici doit nécessairement avoir là-bas un sens tout différent ou n'avoir aucun sens... ce qu'il sera devenu lui-même, je me refuse à l'imaginer, car je présume qu'il me semblerait aussi différent de ce que je suis, que le message transmis doit l'être du message reçu ». Il se peut aussi qu'un message nous touche et soit partiellement déchiffrable. Mais nous apprendrons plus tard qu'il ne nous était pas destiné. M. Blanchot, dans *Aminadab*, découvre une autre possibilité : un message me parvient, qui est, bien entendu, incompréhensible, j'entreprends une enquête à son sujet et j'apprends, pour finir, que j'en étais l'expéditeur. Il va de soi que ces éventualités ne représentent pas quelques mauvaises chances au milieu de beaucoup d'autres ; elles font partie de la *nature* du message, l'expéditeur le sait, le destinataire ne l'ignore pas et pourtant, ils continuent inlassablement l'un d'envoyer des lettres, l'autre de les recevoir, comme si la grande affaire était le message lui-même et non son contenu : le moyen a bu la fin comme le buvard boit l'encre.

Par la même raison qui les fait bannir la nature de leurs récits, nos deux auteurs en bannissent aussi l'homme naturel, c'est-à-dire l'isolé, l'individu, celui que Céline appelle un « garçon sans importance collective », et qui ne saurait être qu'une fin absolue. L'impératif fantastique renverse l'impératif kantien : « Agis toujours de telle sorte, nous dit-il, que tu traites l'humain en toi-même et dans la personne des autres comme un moyen et jamais comme une fin. » Pour plonger leurs héros au sein d'une activité fiévreuse, harassante, inintelligible, M. Blanchot et Kafka doivent les entourer d'hommes outils. Renvoyé de l'ustensile à l'homme comme du moyen à la fin, le lecteur découvre que l'homme, à son

tour, n'est qu'un moyen. De là ces fonctionnaires, ces soldats, ces juges qui peuplent les livres de Kafka, ces domestiques appelés aussi « employés » qui peuplent *Aminadab*. L'univers fantastique offrira, par suite, l'aspect d'une bureaucratie : ce sont en effet les grandes administrations qui ont le plus de ressemblance avec une société à l'envers ; Thomas dans *Aminadab*, va de bureau en bureau, d'employé en employé, sans jamais trouver l'employeur ni le chef, comme les visiteurs qui ont une requête à faire dans un ministère et qu'on se renvoie indéfiniment de service en service. Les actes de ces fonctionnaires demeurent d'ailleurs rigoureusement inintelligibles. Dans le monde à l'endroit je distingue assez bien l'éternuement de ce magistrat, qui est accident, ou son sifflottement, qui est caprice, de son activité juridique qui est application de la loi. Renversons : les employés fantastiques minutieux, tatillons, me paraîtront d'abord exercer diligemment leur fonction. Mais j'apprendrai bientôt que ce zèle est dépourvu de sens ou même qu'il est coupable : ce n'est qu'un caprice. Tel geste hâtif, au contraire qui me scandalise par son incongruité se révèle, à plus ample examen, parfaitement conforme à la dignité sociale du personnage ; il fut accompli selon la loi. Ainsi la loi se désagrège en caprice et le caprice soudain laisse entrevoir la loi. En vain réclamerais-je des codes, des règlements, des arrêtés : de vieux commandements traînent sur les pupitres et les employés s'y conforment sans qu'on puisse savoir si ces ordres émanent d'une personnalité qualifiée ou s'ils sont le produit d'une routine anonyme et séculaire ou s'ils ne sont pas inventés par les fonctionnaires. Leur portée même est ambiguë et je ne pourrai jamais décider s'ils s'appliquent à tous les membres de la collectivité ou s'ils ne concernent que moi. Pourtant cette loi ambiguë qui oscille entre la règle et le caprice, entre l'universel et le singulier, elle est partout présente, elle vous enserre, elle vous accable, vous la violez quand vous croyez la suivre et lorsque vous vous révoltez contre elle, vous vous trouvez lui obéir à votre insu. Nul n'est censé l'ignorer et pourtant personne ne la connaît. Elle n'a pas pour fin de conserver l'ordre ou de régler les relations humaines, elle est la Loi, sans but, sans signification, sans contenu et nul ne peut lui échapper.

Mais il faut fermer la boucle : nul ne peut pénétrer

dans l'univers des rêves, si ce n'est en dormant ; pareillement nul ne peut entrer dans le monde fantastique si ce n'est en devenant fantastique. Or on sait que le lecteur commence sa lecture en s'identifiant au héros du roman. C'est donc celui-ci, qui, en nous prêtant son point de vue, constitue l'unique voie d'accès au fantastique. L'ancienne technique le présentait comme un homme à l'endroit, transporté par miracle dans un monde à l'envers. Kafka a usé au moins une fois de ce procédé : dans *Le Procès*, K. est un homme normal. On voit l'avantage de cette technique ; elle met en relief, par contraste, le caractère insolite du monde nouveau, le roman fantastique devient un « Erziehungsroman » ; le lecteur partage les étonnements du héros et le suit de découverte en découverte. Seulement, du même coup il voit le fantastique *du dehors*, comme un spectacle, comme si une raison en éveil contemplait paisiblement les images de nos rêves. Dans *Le Château* Kafka a perfectionné sa technique : son héros lui-même est fantastique : de cet arpenteur dont nous devons partager les aventures et les vues nous ne connaissons rien sinon son obstination inintelligible à demeurer dans un village interdit. Pour atteindre cette fin, il sacrifie tout, il se traite lui-même comme un moyen. Mais nous ignorerons toujours le prix qu'elle avait pour lui et si elle valait tant d'efforts M. Blanchot a adopté le même procédé ; son Thomas n'est pas moins mystérieux que les domestiques de l'immeuble. Nous ne savons d'où il vient, ni pourquoi il s'acharne à rejoindre cette femme qui lui a fait signe. Comme Kafka, comme Samsa, comme l'Arpenteur, Thomas *ne s'étonne jamais* : il se scandalise, comme si la succession des événements auxquels il assiste lui paraissait parfaitement naturelle mais blâmable, comme s'il possédait en lui une étrange norme du Bien et du Mal, dont M. Blanchot a soigneusement omis de nous faire part. Ainsi nous voilà contraints par les lois même du roman, d'épouser un point de vue qui n'est pas le nôtre, de condamner sans comprendre et de contempler sans surprise ce qui nous ébahit. M. Blanchot, d'ailleurs, ouvre et ferme comme une boîte l'âme de son héros. Tantôt nous y entrons et tantôt on nous laisse à la porte. Et quand nous y sommes, c'est pour y trouver des raisonnements déjà commencés, qui s'enchaînent comme des mécaniques et supposent des principes et des fins que nous ignorons. Nous emboîtons

le pas ; puisque nous *sommes* le héros, nous raisonnons avec lui : mais ces discours n'aboutissent jamais comme si la grande affaire était seulement de raisonner. Une fois de plus le moyen a mangé la fin. Et notre raison qui devait redresser le monde à l'envers, emportée dans ce cauchemar, devient elle-même fantastique. M. Blanchot a même été plus loin ; dans un excellent passage d'*Aminadab*, son héros découvre soudain qu'il est employé à son insu dans la maison et qu'il y remplit les fonctions de bourreau. Ainsi nous avons patiemment interrogé les fonctionnaires car il nous paraissait qu'ils connaissaient la loi et les secrets de l'univers — et voilà que nous apprenons tout à coup que nous étions nous-mêmes des fonctionnaires et que nous ne le savions pas ; voilà que les autres tournent vers nous des regards implorants et qu'ils nous interrogent à leur tour. Peut-être connaissons-nous la loi, après tout. « Savoir, écrit Alain, c'est savoir qu'on sait ». Mais c'est une maxime du monde à l'endroit. Dans le monde à l'envers, ce qu'on sait, on ignore qu'on le sait ; et lorsqu'on sait qu'on sait, alors on ne sait pas. Ainsi notre dernier recours, cette conscience de soi où le stoïcisme cherchait refuge, nous échappe et se décompose ; sa transparence est celle du vide et notre être est dehors, aux mains des autres.

Tels sont, en leurs grands traits, les thèmes principaux du *Château* et d'*Aminadab* : j'espère avoir montré qu'ils s'imposent dès qu'on a choisi de peindre le monde à l'envers. Mais, dira-t-on, pourquoi justement faut-il le peindre à l'envers ? Le sot projet qu'ils ont de décrire l'homme en lui mettant les jambes en l'air. Par le fait, il est bien vrai que ce monde-ci n'est pas fantastique, par la raison que tout y est à l'endroit. Un roman d'épouvante peut se donner comme une simple transposition de la réalité, parce qu'on rencontre, au fil des jours, des situations épouvantables. Mais, nous l'avons vu, il ne saurait y avoir d'incidents fantastiques, puisque le fantastique ne peut exister qu'à titre d'univers. Regardons-y mieux. Si je suis à l'envers dans un monde à l'envers, tout me paraît à l'endroit. Si donc j'habitais, fantastique moi-même, un monde fantastique, je ne saurais aucunement le tenir pour fantastique : voilà qui va nous aider à comprendre le dessein de nos auteurs.

Donc je ne puis juger ce monde puisque mes jugements en font partie. Si je le conçois comme une œuvre

d'art ou comme une horlogerie compliquée, c'est au moyen de notions humaines ; et si je le déclare absurde, au contraire, c'est, derechef, au moyen de concepts humains. Quant aux fins que poursuit notre espèce, comment les qualifier sinon par rapport à d'autres fins ? Je puis espérer, à la rigueur, connaître un jour le détail du mécanisme qui m'entoure, mais comment l'homme pourrait-il juger le monde total, c'est-à-dire le monde avec l'homme dedans ? Pourtant j'ai l'ambition de connaître le dessous des cartes, je voudrais contempler l'humanité comme elle est. L'artiste s'entête, quand le philosophe a renoncé. Il invente des fictions commodes pour nous satisfaire : Micromégas, le bon sauvage, le chien Riquet ou cet « Etranger » dont nous parlait récemment M. Camus, purs regards qui échappent à la condition humaine et de ce fait, peuvent l'inspecter. Aux yeux de ces anges, le monde humain est une réalité *donnée*, ils peuvent dire qu'il est ceci ou cela et qu'il pourrait être autrement ; les fins humaines sont contingentes, ce sont de simples faits que les anges considèrent comme nous considérons les fins des abeilles et des fourmis ; les progrès de l'homme ne sont qu'un piétinement puisqu'il ne peut sortir de ce monde fini et illimité pas plus que la fourmi ne peut échapper à son univers de fourmi. Seulement, en forçant le lecteur à s'identifier à un héros inhumain, nous le faisons planer à vol d'oiseau audessus de la condition humaine, il s'évade, il perd de vue cette nécessité première de l'univers qu'il contemple : c'est que l'homme est dedans. Comment lui faire voir *du dehors* cette obligation d'être dedans ? Tel est, au fond, le problème qui s'est proposé à Blanchot et à Kafka. Problème exclusivement littéraire et technique, qui ne conserverait aucun sens sur le plan philosophique. Et voici la solution qu'ils ont trouvée : ils ont supprimé le regard des anges, ils ont plongé le lecteur dans le monde, avec K., avec Thomas ; mais au sein de cette immanence, ils ont laissé flotter comme un fantôme de transcendance. Les ustensiles, les actes, les fins, tout nous est familier et nous sommes avec eux dans un tel rapport d'intimité que nous les percevons à peine ; mais, dans le moment même où nous nous sentons enfermés avec eux dans une chaude atmosphère de sympathie organique, on nous les présente sous un jour froid et étranger. Cette brosse, elle est là, dans ma main, je n'ai qu'à la prendre pour brosser mes habits. Mais au mo-

ment d'y toucher je m'arrête : c'est une brosse vue du dehors, elle est là, dans toute sa contingence, elle se réfère à des fins contingentes, comme apparaît à des yeux humains le caillou blanc que la fourmi tire stupidement vers son trou. « Ils brossent leurs habits tous les matins », dirait l'Ange. Il n'en faudrait pas plus pour que cette activité paraisse maniaque et inintelligible. Chez M. Blanchot il n'y a plus d'ange mais on s'efforce, en revanche, de nous faire saisir *nos* fins — ces fins qui naissent de nous et qui donnent le sens de notre vie — comme des *fins pour d'autres* ; ces fins aliénées, médusées, on ne nous montre que leur face externe, celle qu'elles tournent vers le dehors et par quoi elles sont des *faits*. Fins pétrifiées, fins par en dessous, envahies par la matérialité, constatées avant d'être voulues. Du même coup le moyen fait cavalier seul. S'il n'est plus tout à fait évident qu'il faut se brosser tous les matins, la brosse apparaît comme un ustensile indéchiffrable, épave d'une civilisation disparue. Elle signifie encore quelque chose, comme ces outils en forme de pipe, qu'on a trouvés à Pompéï. Mais personne ne sait plus ce qu'elle signifie. Ces fins immobilisées, ces moyens monstrueux et inefficaces, qu'est-ce donc, sinon précisément l'univers fantastique ? on voit le procédé : puisque l'activité humaine, vue du dehors, semble inversée, Kafka et M. Blanchot, pour nous faire voir du dehors notre condition sans recourir aux anges, ont peint un monde à la renverse. Monde contradictoire, où l'esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l'esprit, puisque tout est fin et moyen à la fois, où, sans cesser d'être dedans, je me vois du dehors. Nous ne pouvons le penser que par des concepts évanescents qui se détruisent eux-mêmes. Mieux encore, nous ne pouvons pas le penser du tout. Voilà pourquoi M. Blanchot écrit : « (le sens) ne peut être saisi qu'à travers une fiction et se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même... l'histoire... semble mystérieuse parce qu'elle dit tout de ce qui justement ne supporte pas d'être dit. » Il y a comme une existence marginale du fantastique : regardez-le en face, essayez d'exprimer son sens par des mots et il s'évanouit, car enfin il faut être dehors ou dedans. Mais si vous lisez l'histoire sans tenter de la traduire, il vous assaille par les côtés. Les quelques vérités que vous pêcherez dans *Aminadab*

perdront leurs couleurs et leur vie dès qu'elles seront sorties de l'eau : eh bien oui, l'homme est seul, il décide seul de son destin, il invente la loi qu'il subit, chacun de nous, étranger à lui-même, est pour tous les autres une victime et un bourreau, en vain cherche-t-on à transcender la condition humaine, mieux vaudrait acquérir un sens nietzschéen de la terre, eh bien oui, la sagesse de M. Blanchot semble appartenir à ces « trans-descendances » dont parlait Jean Wahl à propos de Heidegger. Mais enfin tout cela ne rend pas un son très neuf. Ces vérités, pourtant, lorsqu'elles glissaient entre deux eaux en remontant le courant du récit, brillaient d'un éclat étrange. C'est que nous les voyions à l'envers : c'étaient des vérités fantastiques.

Nos auteurs, qui ont fait un si long chemin ensemble, se séparent ici. De Kafka je n'ai rien à dire, sinon qu'il est un des écrivains les plus rares et les plus grands de ce temps. Et puis, il est venu le premier, la technique qu'il a choisie répond chez lui à un besoin. S'il nous montre la vie humaine perpétuellement troublée par une transcendance impossible, c'est qu'il croit à l'existence de cette transcendance. Simplement, elle est hors de notre atteinte. Son univers est à la fois fantastique et rigoureusement vrai. M. Blanchot a, certes, un talent considérable. Mais il vient en second, les artifices dont il use nous sont déjà trop familiers. Il écrivait en commentant *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan : « Ceux qui par des prodiges d'ascétisme ont eu l'illusion de s'écarter de toute littérature, pour avoir voulu se débarrasser des conventions et des formes, afin de toucher directement le monde secret et la profonde métaphysique qu'ils voulaient révéler... se sont finalement contentés de se servir de ce monde, de ce secret, de cette métaphysique comme de conventions et des formes qu'ils ont montrées avec complaisance et qui ont constitué à la fois l'armature visible et le fond de leurs œuvres... Pour cette sorte d'écrivains, la métaphysique, la religion et les sentiments tiennent la place de la technique et du langage. Ils sont système d'expression, genre littéraire, en un mot, littérature ». (1) J'ai bien peur que ce reproche, si c'est un reproche, ne puisse s'adresser à M. Blanchot lui-même. Le système de signes qu'il

(1) « Comment la littérature est-elle possible. Chez José Corti, p. 23.

a choisi ne correspond pas tout à fait à la pensée qu'il exprime. Pour nous peindre la « nature de l'esprit; sa profonde division, ce combat du Même avec le Même, qui est le moyen de sa puissance, son tourment et son apothéose » (1), il était inutile de recourir à des artifices qui introduisent au sein de la conscience un regard extérieur. Je dirais volontiers de M. Blanchot ce que Lagneau disait de Barrès : « Il a volé l'outil ». Et ce léger décalage entre le signe et le signifié fait passer les thèmes vécus de Kafka au rang de conventions littéraires. Par la faute de M. Blanchot, il y a maintenant un poncif du fantastique « à la Kafka » comme il y a un poncif des châteaux hantés et des montres en mou de veau. Et je sais que l'art vit de conventions, mais au moins faut-il savoir les choisir. Sur une transdescendance teintée de maurrassisme, le fantastique fait l'effet d'être plaqué.

Ce malaise du lecteur s'accroît encore, du fait que M. Blanchot ne reste pas fidèle à son propos. Il souhaite, nous a-t-il dit, que le sens d'*Aminadab* « se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même. » Soit, mais pourquoi en ce cas, nous offre-t-il une traduction perpétuelle, un commentaire abondant de ses symboles ? En de nombreux passages, les explications se font si insistantes que l'histoire prend nettement l'allure d'une allégorie. Choisissez au hasard une page du long récit qui développe le mythe des domestiques ; par exemple celle-ci : « Je vous ai averti que le personnel était la plupart du temps invisible. Sottise qu'une telle parole, tentation orgueilleuse à laquelle j'ai cédé et dont je rougis. Invisible le personnel ? La plupart du temps, invisible ? Mais jamais nous ne le voyons, jamais nous ne l'apercevons, même de loin : nous ne savons même pas ce que peut signifier le mot voir lorsqu'il s'agit de lui, ni s'il y a un mot pour exprimer son absence, ni si la pensée de cette absence n'est pas une suprême et désolante ressource pour nous faire imaginer sa venue. L'état de négligence dans lequel il nous tient est par certains côtés inimaginable. Nous pourrions donc nous plaindre de le savoir aussi indifférent à nos intérêts, puisque beaucoup ont vu leur santé ruinée ou ont payé de leur vie les erreurs de service. Pourtant nous serions prêts à tout pardonner s'il nous donnait de temps en

(1) Id., p. 15.

temps une satisfaction... » (1) Remplacez dans le passage, le mot de « personnel » par celui de « Dieux », le mot de « service » par celui de « providence », vous aurez un exposé parfaitement intelligible d'un certain aspect du sentiment religieux. Souvent aussi les objets de ce monde faussement fantastique nous livrent leur sens « à l'endroit » sans avoir besoin d'aucun commentaire ; comme ce compagnon de chaîne qui est si manifestement le corps, le corps humilié, maltraité dans une société qui a prononcé le divorce entre le physique et le spirituel. Il nous semble alors traduire une traduction, faire une version d'après un thème.

Au reste, je ne prétends pas avoir saisi toutes les intentions de l'auteur et peut-être me suis-je trompé sur plusieurs d'entre elles : il a suffi pour me gêner que ces intentions, même obscures, fussent manifestes : je n'ai cessé de croire qu'avec plus d'application ou plus d'intelligence je les eusse toutes tirées au clair. Chez Kafka, en effet, les accidents s'enchaînent selon les nécessités de l'intrigue : dans le *Procès* par exemple, nous ne perdons pas de vue un seul instant que K. lutte pour son honorabilité, pour sa vie. Mais pour quoi donc Thomas lutte-t-il ? Il n'a pas de caractère tranché, il n'a pas de but, c'est à peine s'il intéresse. Et les événements s'additionnent capricieusement. Comme dans la vie, dira-t-on. Mais la vie n'est pas un roman, et ces successions sans règle ni raison qu'on puisse tirer de l'œuvre même nous renvoient en dépit de nous-même aux desseins secrets de l'auteur. Pourquoi Thomas perd-il son compagnon de chaîne et tombe-t-il malade ? Rien, dans le monde à l'envers, ne prépare ni n'explique cette maladie. C'est donc qu'elle a sa raison d'être hors de ce monde, dans les desseins providentiels de l'auteur. Aussi M. Blanchot, la plupart du temps, perd-il sa peine ; il n'arrive pas à engluer son lecteur dans le monde cauchemaresque qu'il dépeint. Le lecteur s'échappe ; il est dehors, dehors avec l'auteur lui-même, il contemple ces rêves comme il ferait d'une machine bien montée, il ne perd pied qu'à de rares instants.

Ces instants suffisent d'ailleurs pour révéler, en M. Blanchot, un écrivain de qualité. Il est ingénieux et subtil, parfois profond, il aime les mots ; il ne lui manque

---

(1) *Aminadab*, page 95.

que de trouver son style. Son incursion dans le fantastique n'est pas sans conséquence : elle fait le point. Kafka était inimitable ; il demeurait à l'horizon comme une perpétuelle tentation. Pour l'avoir imité à son insu, M. Blanchot nous en délivre, il met au jour ses procédés. Ceux-ci, catalogués, classés, figés, inutiles cessent de faire peur ou de donner le vertige : Kafka n'était qu'une étape ; à travers lui comme à travers Hoffmann, comme à travers Poe, Lewis Carroll et les surréalistes, le fantastique poursuit le progrès continu qui doit, à la limite, le rejoindre à ce qu'il a toujours été.

J.-P. SARTRE.

TÉMOIGNAGES

JALONS POUR UN ART POÉTIQUE

« *à M. D.* »

L'Homme est l'unique réponse à toutes les énigmes. Or, l'existence de la poésie n'est pas l'une des moindres que nous propose l'espèce. Comment admettre rationnellement une volupté si particulière ? L'observation de nous-même peut seule jeter la lumière sur un besoin présent chez les meilleurs de nos semblables.

***

Si je m'interroge sur les raisons de mes actions, je m'aperçois que l'esprit est un instrument dévorant dont l'aspiration fondamentale est d'assimiler et d'organiser ce qui lui est proposé. *L'homme n'agit que pour trouver dans ses travaux le reflet des puissances de son esprit.* Son effort titanique ne peut certes ni épuiser le réel ni épuiser sa propre personnalité. Cependant il est condamné à une recherche perpétuelle des secrets du cosmos afin de le modeler dans une œuvre. L'Art, la Science, l'Ontologie correspondent à des besoins fondamentaux. L'homme, en effet, une fois domestiquée quelque partie de son univers, sent la nécessité de l'ordonner pour sa joie, de la rendre *ineffable*, douée d'une valeur nouvelle, *inutile* apparemment, celle de contenter en l'esprit un sens mystérieux, le sens esthétique. Et la poésie n'est rien d'autre que l'art de maîtriser le langage à cette fin.

***

Ces constatations font éclater l'erreur de ceux qui voient dans la poésie un « moyen de connaissance ». (1) Elle ne peut l'être plus que l'architecture ; création pure, elle *suppose* la connaissance. Car on ne peut bâtir solidement sans connaître.

***

(1) L'ineffable dont il s'agit *n'est qu'en nous ;* il est purement *humain,* il n'a rien à voir avec la Divinité.

Nous savons que la poésie n'a pas toujours existé aussi pure, aussi dénuée d'oripeaux, qu'actuellement. Mais il est douteux qu'elle ait été d'abord la Connaissance unique, puis qu'elle se soit délestée par la suite des Arts, des Sciences, des Philosophies. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire, on rencontre un art de la Parole différent de celui du spectacle ; sauf dans le cas particulier du Théâtre, toute littérature fut d'abord un chant, généralement une épopée ; avec l'invention de l'imprimerie, le poète a cessé d'être un musicien ; au cours des temps modernes il s'est de plus en plus libéré de l'anecdote. C'est ce manque d'attraits extérieurs qui détermina auprès des foules la perte d'audience de la poésie pendant que le terme restait employé dans toutes sortes de circonstances : couramment, on déclare « poétique » le plaisir esthétique lui-même, on parle de la « poésie » d'un spectacle naturel, d'un film, d'un roman, etc...

***

S'il faut restreindre le sens du mot à *la présence d'un pouvoir ineffable dans le langage*, on ne fera pas résider dans le langage, simple système de signes, l'essence de la Chose. La poésie n'est pas une « forme pure » ; l'ineffable dépasse infiniment la « musique » et le « sens » des paroles qui en rendent mystérieusement sensible l'existence. Aucun procédé, aucune rhétorique ne peut en saisir le secret.

***

Il est primordial d'éviter toute confusion entre la poésie et la prose, qui utilise également le langage. A vrai dire le but de la prose est celui de tout art, donc le même que celui de la poésie. Mais ses procédés sont différents. Elle tend à l'expression d'*idées* (soit, de rapports) ; en elle, la *durée* est essentielle et devient délectation (en isolant une des parties d'un récit, on détruirait le charme ; il n'en est pas de même en poésie).

***

Quel sera le sujet du poème ? Toute une école répond : chaque œuvre doit jaillir de la nécessité intérieure. Formule exacte mais dangereuse ; car *si la poésie est néces-*

saire, tel ou tel poème ne l'est point. Insistons au contraire sur le caractère de jeu supérieur qui est fondamental aux réalisations artistiques. Le poète ne sera grand que s'il bâtit une œuvre où tout soit asservi au sujet. Rien de plus dangereux que le quiétisme esthétique de Rilke ! Il est grand temps de revenir à Racine, à ces grands poèmes « faits de rien ».

***

Si telle est sa volonté cependant, le poète peut pousser le jeu jusqu'à supprimer tout sujet. Mais sa vigueur n'en doit être que plus inflexible. Le poème devient alors un minutieux montage de mots : point question de *syntaxe,* car l'ordre des mots doit être magique et non grammatical ; point non plus de problème de la *clarté,* car celle-ci n'est utile qu'à la *signification,* qualité de la prose. (2)

***

Tous les arts poétiques achoppent à propos de la forme du poème. L'auteur n'y est guidé en rien par le lecteur : il suffit à celui-ci d'être envoûté pour que le poème ait accompli sa fin.

***

En réalité si le sujet peut être prémédité — et c'est souhaitable —, le poème est conçu dès l'origine dans sa totalité. Il tend vers un état d'équilibre définitif qui est celui de la Beauté et les corrections n'ont d'autre but que de l'en rapprocher.

***

On ne saurait donc trop souligner le dérisoire des préjugés de forme. (3) Si les poètes, avec un instinct très sûr, emploient telle ou telle technique du vers, c'est qu'elle était nécessaire au sujet traité. Quand, par exemple, La Fontaine libéra le vers, le rendit « libre », c'est

---

(2) Dans ce dernier art, la valeur du style est autant liée à la signification des mots qu'à leur place dans la phrase.

(3) C'est là peut-être l'erreur d'un esprit remarquable comme Thierry Maulnier.

que son propos l'obligeait à cette libération. De même la poésie onirique s'accommode-t-elle mal du vers régulier parce qu'un rêve mis en alexandrin prend une allure de farce. (4)

***

Pour le créateur, *qu'est ce qu'un vers ? Un découpage rythmique nécesssité par l'ensemble du poème.*

***

Distinguons arbitrairement cinq techniques du vers : régulier (mètre et rime), mesuré (mètre sans rime), « libre » (rime sans mètre), verset (sans rime ni mètre) et même phrase (pour le poème « en prose »). On s'aperçoit alors que l'emploi de chacune a toujours correspondu d'abord à l'architecture, ensuite au sujet du poème. Il semble qu'en général les vers longs donnent un caractère épique, que la phrase convienne aux poètes du rêve, qu'au contraire les vers courts traduisent mieux l'ironie ou les sentiments, qu'enfin les vers mesurés accentuent l'impression de gravité quelquefois jusqu'à la sécheresse. Ces remarques a posteriori ne sont bien entendu qu'approximations. Seul le poète est juge.

***

L'assujétissement au sujet est le commencement de la sagesse ; un effort en ce sens se dessine déjà dans le mouvement littéraire. (5) Souhaitons que les jeunes poètes abandonnent définitivement le rêve impossible de S'exprimer ; à ce prix seulement, *au delà* de cette école (admirable et prométhéenne) que fut le surréalisme, la poésie française pourra se renouveler.

Jean-José MARCHAND.

(4) Voyez Audiberti.

(5) En même temps qu'un retour à l'épopée : La Tour du Pin (*La Somme*), Emmanuel (*Orphée*), Guibert (*L'Age du Christ*), Luc Estang (*Les Béatitudes*), Gros (*Saint-Jean du Désert*), Amrouche (*Le Cantique d'Eve*), Lannes (*La Peine Capitale*), Yves, etc...

MÉCANISME INTERNE DE LA POÉSIE

Il est aussi dangereux de tâcher de prouver que la science est infuse que de nier la chance individuelle que certains êtres portent en eux. Pour révéler son visage, cette chance doit subir un mûrissement, pareille à l'embryon dont la présence a ému les entrailles qui le portent avant même qu'il ait été décidé de sa nature. Cette chance est, dès l'origine, une inquiétude, dont le poète expulsera patiemment les fruits qui, jalonnant son expérience, célèbreront les étapes de sa délivrance.

Les événements extérieurs sont aptes à provoquer le déclenchement de l'inspiration mais ne peuvent ni suppléer à son absence ni la rendre originale et forte si elle est, par essence, chétive et maladroite.

Combien veulent danser en entendant jouer de la flûte, qui sont incapables de saisir la signification du rythme et la gratuité de l'offre.

Ainsi en va-t-il de l'émotion conceptionnelle par rapport aux causes surgies, de l'enthousiasme à la cruauté.

Pour être chaque fois fécondée, la chance poétique attendra que vienne « l'heureuse surprise » (1) de coïncidences favorables à ses effets.

« Le fil indestructible de la poésie impersonnelle » (2) conduit le poète jusqu'au secret du labyrinthe, où il engagera la lutte avec sa conscience. S'il prend possession de cette force et l'oblige à le servir, il est désormais sauvé. Encore la lutte est-elle chaque fois à recommencer. Car cette chance, ce pouvoir de considérer le monde hors des dimensions visibles, est le moyen de connaissance du poète. Elle doit être reliée à l'œuvre qui constituera un univers limité, un moment du combat avec la conscience, mais précis comme l'art qui est une fin en soi.

Avec une conscience apte à construire l'habitacle, le poète ne sera pas pris au dépourvu, si d'aventure, le génie descend le visiter. De plus l'œuvre conserve une valeur de témoignage, et si l'élan de la chance poétique

(1) Paul Valéry.

(2) Lautréamont.

vient à la dépasser, elle perpétue néanmoins la permanence des tentatives authentiques.

L'art exige que la grâce de la poésie impersonnelle conçoive l'architecture du temple, et que la conscience volontaire en bâtisse les piliers.

La solitude préside à ce travail de la sensibilité qui, appartenant à la fois au monde de la vie et à celui de la mort, lutte pour s'incarner dans l'œuvre, puis avide de renaître, dissout l'acquit du présent afin de poursuivre son aventure, et ainsi échappe aux chemins tout tracés des méthodes de vivre et de penser.

En présence de chaque nouvelle œuvre le poète est seul, de l'exacte solitude de l'homme devant la mort. Il faut qu'il accroisse ses forces en lui-même car le risque du combat est chaque fois plus audacieux.

Mais, s'il profite des émotions grégaires, prête au lieu commun collectif la docilité de son savoir-faire, il piétine et perd la piste de sa destinée. Peut-être, en vertu du rabaissement de son art à la sottise générale de l'époque, sera-ce la célébrité ? Mais on n'abandonne pas impunément la partie contre soi-même. Désormais il n'accèdera plus à la joie, et prendra en dégoût les compensations de son marché.

La poésie ne peut échapper à sa loi, le mouvement. Elle se détruit pour renaître, comme la cellule, et fait jaillir une création de chacune de ses avancées dans le temps. Elle demeure la médiatrice entre l'univers cosmique et celui de l'infiniment petit, et les rattache l'un à l'autre. Sa gravitation l'emporte vers des régions dont sa seule lumière peut traverser les étendues. Elle fixe chaque instant de la projection de cette lumière qu'elle tire d'elle-même, et qui conduit l'évolution de l'éthique et de la pensée humaines.

C'est chaque phase de cette évolution dont il importe au poète de laisser un témoignage, riche du respect qu'il porte à la connaissance qui change de peau, mais doit laisser des signes de ses métamorphoses.

René MASSAT.

CHRONIQUES

ARAGON

ou

LA VERTU DU CHANT

Ce n'est point le moindre paradoxe de la crise actuelle que le regain d'intérêt pour la Poésie qu'elle paraît avoir éveillé. D'aucuns, sur la foi d'un certain élargissement du public, ont cru même devoir parler de renouveau. C'est sans doute aller un peu vite, confondre l'effet et la cause. Enregistrons simplement les faits, laissant aux critiques à venir le soin de les interpréter. Au nombre de ces faits qu'il nous est loisible d'observer, le succès des recueils de poèmes d'Aragon est le plus évident. Ces recueils constituent d'ores et déjà des témoignages qui seront versés au dossier de notre époque. Ils n'ont pas manqué de provoquer des réactions contradictoires, des louanges et des réserves également excessives. Sans être étranger à des passions qui sont aussi les nôtres, nous nous efforcerons au cours de ces quelques notes de faire le point. Nos erreurs même enrichiront le fichier de l'érudit qui écrira un jour l'Histoire de la Poésie Française au cours des années 40. Elles prêteront peut-être à sourire mais elles ne seront pas les seules. De toute façon, si elle doit survivre, l'œuvre d'Aragon représentera autre chose que ce qu'elle représente pour nous autres contemporains car l'intérêt des œuvres valables, en dehors de leur puissance émotionnelle, n'est autre que de susciter le plus grand nombre possible de contresens. Pourquoi ne pas proposer, si approximative soit-elle, notre version ?

***

« *Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et plus noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais. Et nous sommes sans doute plusieurs à en avoir conscience, qui aurons le courage*

de maintenir, même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine, et son orchestre à faire pâlir les rossignols. » Cette citation d'un article désormais classique; *La rime en* 1940, paru en avril, donc bien avant que se soient produits les événements qui ont entraîné les abdications que l'on sait, souligne le caractère surtout moral des préoccupations esthétiques ou techniques d'Aragon. Sa réhabilitation de la prosodie traditionnelle, ses raffinements au sujet de la rime pour le moins aussi subtils que ceux auxquels se plaisait un Tristan Derême, ne constituent nullement une palinodie. Aragon est toujours demeuré fidèle à ce qu'il écrivait jadis dans *Le Paysan de Paris* : « *Une vie poétique, creusez cette expression je vous prie.* » Il n'a jamais quant à lui fait autre chose que « creuser » cette expression : « Une vie poétique » ; il n'a pas défendu d'autres valeurs que celles qu'elle impliquait, liberté de l'amour, liberté de l'imagination, dignité de l'homme, que le Surréalisme affirma avec une violence à l'échelle des événements qui les menaçaient déjà. Il est peu d'action aussi une, aussi logique que celle d'Aragon. Comme toute action efficace elle ne se préoccupe que des fins qu'elle veut atteindre. Pour rendre possible cette vie poétique dont les Surréalistes de 1924 esquissaient la méthode purement psychologique, Aragon a suivi les démarches que l'on sait. Elles peuvent tromper des observateurs superficiels, elles témoignent d'un opportunisme qui n'exclut pas la fidélité, qui n'est que l'instrument de la même cause, celle de l'Homme. Que la Poésie soit un de ces instruments ou mieux une de ces armes, voilà qui ne fait aucun doute pour lui. Seuls s'en indigneront ceux qui la tiennent pour une activité purement gratuite et qui rêvent d'un lyrisme intemporel, d'un chant étranger à l'événement. Toutes les œuvres, tous les articles d'Aragon battent en brèche cette position. Il n'a pas assez de sarcasmes pour les « happy few », pour ceux qui se complaisent en cette « *fontaine froide ainsi que les yeux sans amour* », et il affirme à diverses reprises sa volonté d'être présent à la douleur commune : « *Je ne veux de plaisirs que ceux de mon malheur* ». Il ajoutera même :

C'est trop d'un rameau vert sur l'arbre où je me pose
Je m'enfuirais d'un pré pour une seule rose
C'est une insulte qu'une fleur

Où qu'elle soit je troublerai l'eau pure
Si tu me tends le feu je souffle et je l'éteins
Si tu me tends ton cœur je le jette aux ordures

Sans doute faut-il faire la part de l'exagération lyrique, le ton imprécatoire ne s'accommodant guère de mesure, mais il est incontestable qu'en cette période, que d'aucuns saluent comme un printemps cruel encore, orageux à souhait et cependant chargé d'espoir, Aragon, et avec lui la Poésie vivante, ne s'illusionne nullement sur l'avenir :

Souffrir n'a pas de fin si ce n'est la souffrance
Qui s'engendre et se meurt comme un Phénix navré
Ses feux embraseront ce monde à reméré
La cendre en gardera le parfum de la France.

Cette attitude diffère-t-elle de celle des autres poètes ? Non en un sens. Il est évident que les événements en cours, même lorsqu'ils ne fournissent aucun thème d'inspiration, n'en colorent pas moins les textes en apparence les plus désintéressés. Ceux-là même qui sont partisans de la recherche purement verbale ou au contraire de l'attitude mystique, ou plus simplement comme l'avant-garde de naguère des possibilités indéfinies de l'imagination, tous tant qu'ils sont, à leur corps défendant ou à leur insu, sont indirectement influencés par le drame actuel. On peut même être sûr que les futurs historiens de la littérature décèleront ces influences plus aisément que nous.

Il semble que la renaissance des mythes qui se manifeste depuis une dizaine d'années, renaissance dont Milosz et P.-J. Jouve furent les hérauts, est la preuve d'une prescience du drame autrement significative que tout commentaire lyrique des événements. Dans le même ordre d'idées il n'est pas non plus interdit de penser que la Poésie d'un Cayrol ou d'un Emmanuel témoignait de la même clairvoyance, qu'elle était de par sa nature même au diapason de la catastrophe, et qu'il n'y a de ce fait aucune part de volonté dans l'attitude de ces poètes. Il en va tout autrement avec Aragon dont l'originalité est foncièrement systématique.

De là vient qu'il est particulièrement malaisé de porter un jugement sur *Le crève-cœur* et surtout sur *Les yeux d'Elsa* qui diffèrent si profondément des autres productions lyriques de cette période, toujours plus ou

moins teintées d'idéalisme. L'œuvre récente d'Aragon présente deux caractères évidents et apparemment inconciliables : Sentimentalement spontanée elle est en même temps le fait d'une élaboration. Populaire par le contenu, savante par la forme, elle peut prêter aux critiques de détail mais elle se dérobe à un examen d'ensemble.

Il est sans doute assez vain de gloser sur une Poésie qui se justifie pleinement sinon toujours par ses résultats du moins par ses effets. Quant à moi je ne connais point de texte d'Aragon qui ne m'ait touché de quelque manière. Les poèmes d'Aragon ne sont jamais indifférents et présentent toujours une incontestable valeur sentimentale ou simplement évocatoire. Il semble par contre qu'ils posent aussi des problèmes de forme qui prêtent à discussion, qu'ils suscitent ainsi une adhésion (ou un refus) d'ordre esthétique, adhésion ou refus si violents que l'impression produite s'en trouve affaiblie et comme reléguée au second plan. S'il me fallait exprimer entièrement, mais bien maladroitement, ma pensée, je dirais que je les trouve parfois trop réussis pour me toucher, parfois au contraire trop chargés d'émotion pour ne pas gêner mon plaisir littéraire. La crainte d'être dupe m'incite à bouder mon plaisir. Je suis incapable de goûter Aragon sans d'abord réagir contre moi-même. Voici bientôt trois ans que j'en lis à tous ceux de mes amis qui ont la chance de n'être point sophistiqués par la pratique de la Poésie actuelle, voici trois ans que je le fais lire autour de moi, constatant toujours le même succès, les mêmes réactions dans les milieux les plus divers, mesurant ainsi ma propre incapacité et m'efforçant de la surmonter. Il n'est pas possible qu'une œuvre qui suscite un tel intérêt ne soit pas une œuvre de qualité, ne serait-ce qu'au point de vue documentaire. La Poésie d'Aragon, en dehors de sa valeur intrinsèque, exprime incontestablement un état de la sensibilité française. Elle est dans la production contemporaine la seule qui puisse avoir un véritable public.

On m'accusera peut-être de faire acte d'humilité, encore qu'il n'y ait aucune fausse honte à constater une évidence. mais je ne suis pas tellement sûr qu'il n'y ait pas précisément un acte d'humilité, et comme une abdication à l'origine du nouveau lyrisme d'Aragon :

L'ère des phrases mécaniques recommence

L'homme dépose enfin l'orgueil et la romance
Qui traîne sur sa lèvre est un air idiot
Qu'il a trop entendu grâce à la radio.

Cette strophe de « Vingt ans après » a été écrite dès octobre 1939 plusieurs mois avant les événements qui ont pu justifier un certain changement d'orientation de la nouvelle Poésie. Il y aurait beaucoup à dire sur les poèmes d'Aragon écrits antérieurement au mois de mai et qui pressentent sinon la défaite du Pays du moins celle de l'Homme :

Je veille. Il se fait tard. La nuit du Moyen-âge
Couvre d'un manteau noir cet univers brisé...

Il y a une émotion certaine dans ces textes en dépit des réminiscences d'ailleurs voulues d'Apollinaire, sans l'optimisme, la santé des *Calligrammes,* mais ils ne sont pas comparables à ce qu'Aragon a écrit plus tard sous le signe de la douleur. Ils constituent ce que peut offrir de plus remarquable, ce qu'il me faut appeler, sans nuance péjorative, un certain lyrisme de cantonnement, sentimental, gouailleur et facile, très voisin de ces refrains d'harmonicas qui emplissaient alors les granges de la zone des étapes. J'avoue ne pas avoir beaucoup de sympathie pour le lyrisme de la « drôle de guerre » qui faisait l'émerveillement des journalistes ou des petites revues. La Poésie était bien le dernier souci de ceux qui veillaient aux avant-postes. Ils avaient d'ores et déjà rompu tout lien avec le Landerneau littéraire. A l'exception de Dumaine et d'Aragon, les vrais poètes combattants n'ont parlé de la guerre qu'après coup comme Loys Masson, ou n'en ont pas parlé du tout, comme Patrice de La Tour du Pin ou Decaunes, cependant prisonniers.

Que reste-t-il de la première partie du *Crève-cœur* ? Sans la tenir pour vraiment médiocre, un poète de la classe d'Aragon ne peut rien écrire de négligeable, j'avoue ne pas la goûter comme je le souhaiterais. Elle est réellement d'une autre époque, importune comme le remords. Il n'est plus possible d'aimer une certaine poésie de circonstances lorsque les circonstances, et quelles circonstances ! Grands dieux ! ont à ce point changé. Les divertissements de « Petite suite sans fil », le côté fleur bleue des « Amants séparés », la « Valse des vingt ans » dont la gouaillerie désolée est désormais

d'une amertume sans nom, l'antiquité d'opérette de « Pergame en France », tout cela n'a plus qu'une valeur documentaire et nous payons précisément le luxe mortel d'avoir pu en pleine guerre nourrir de telles pensées et concevoir de telles images. Poésie qui n'est pas Poésie combattante mais Poésie aux armées.

Quelle dérision que ces jeux de cantonnement quand se jouait le sort de l'homme ! Aragon a su d'ailleurs leur échapper dans « Santa Espina » où il a dénoncé l'incapacité de sa génération à concevoir la tâche de notre peuple :

Je cherche vainement ses phrases déchirantes
Mais la terre n'a plus que des pleurs d'opéra.

« Des pleurs d'opéra » ...quelques jours avant le cataclysme cette expression est vraiment sinistre. Dans le poème intitulé « Printemps », faible et alambiqué, on relève à côté de vers absolument impossibles, systématiquement impossibles on veut le croire :

Et le jour a des fleurs de pommier pour voilette

des strophes déchirantes et belles comme ce cri :

Rendez-moi, rendez-moi mon ciel et ma musique,
Ma femme sans qui rien n'a chanson ni couleur,
Sans qui Mai n'est pour moi que le désert physique,
Le soleil qu'une insulte et l'ombre une douleur.

Si *Le Crève-cœur* est un livre d'une étonnante virtuosité, en fait le seul recueil récent dont la valeur technique soit incontestable, toutes les réussites n'y sont pas de la même qualité. Il y a des poèmes comme *Les lilas et les roses* dont le moins que l'on en puisse dire est que leur charme est un peu trop facile et qu'ils témoignent d'un goût excessif pour l'imagerie d'Epinal ou la romance.

Je sais bien qu'Aragon ne se pique pas d'écrire pour les « happy few » mais les gentillesses à la Rostand de *Tapisserie de la Grande peur*, gentillesses d'autant moins excusables qu'elles voisinent avec de saisissantes beautés, ne sont pas pour autant d'origine populaire.

La Poésie vraiment populaire ne connaît pas les erreurs de goût. Il n'est pour s'en persuader que de lire au hasard un quelconque recueil de nos vieilles chansons. Je conçois fort bien qu'un poète écrive pour tous

et non pour une élite, mais le simple fait de supposer un choix possible laisse entendre qu'il y a eu rupture, que le poète n'est pas naturellement peuple, que le lecteur lui aussi n'est plus en contact avec la communauté populaire.

Les fautes de goût d'Aragon ne lui sont pas imputables. Dans sa volonté d'apporter à ses compatriotes dans l'épreuve un chant tel qu'il puisse exprimer leur douleur, il lui a fallu faire des concessions à la sentimentalité, à la bassesse d'esprit de la génération actuelle. De même qu'il avait dans la première partie du *Crève-cœur* emprunté ce ton de poésie d'harmonica tout naturel à l'époque de la « drôle de guerre », il s'est refait dans la deuxième partie et devant des événements qu'il vivait autant que personne, une mentalité de journaliste à grand tirage. Les faiblesses, les erreurs d'Aragon ne sont jamais que dans les images, les notations trop jolies, les soupirs, alors que l'écriture est au contraire éblouissante, la prosodie acrobatique et la forme souvent souveraine. Il réalise cette gageure d'écrire un poème splendide d'allure avec des images médiocres, des idées qui courent les rues, une sentimentalité à faire pleurer.

C'est en ce sens qu'il s'oppose à nos « poètes-poètes », pour parler comme De Lescoët, dont la plupart sont incapables de construire un poème qui chante, un poème dont on se souvienne. Un texte d'Aragon, au contraire, peut exaspérer, mais il touche presque toujours et presque toujours demeure proprement inoubliable. Certains poèmes parfaits ne gardent plus de traces d'élaboration, semblent jaillis non seulement de l'esprit du poète mais de celui de tous ses contemporains. Le plus magnifique exemple est fourni par « Complainte pour l'orgue de la nouvelle Barbarie », à mon sens le chef-d'œuvre d'Aragon et la seule contribution du lyrisme contemporain au trésor poétique de notre peuple. L'homme qui a écrit un si pathétique poème a droit à l'admiration tant qu'il y aura une France, ou du moins un langage français. Ces strophes hallucinantes, évocatoires qui se suivent avec une souplesse vivante, comme la vague suit la vague, ce ton d'accablant témoignage et de tendresse, tout cela dépasse le poème de circonstance. Accent de chanson de geste absolument unique à notre époque. Du drame en cours d'autres ont

dégagé la portée apocalyptique, d'autres défendent surtout des valeurs, Aragon est le seul à parler pour les hommes, à parler pour les camarades de combat, pour les civils pitoyables de la déroute. Son lyrisme est un lyrisme de la chair, de la matière, il se dresse sur une terre bouleversée, arbre de chez nous, tordu, disputé par les vents mais dont la floraison se prépare.

Les beautés de la « Complainte » et des textes de la même veine dépassent la Poésie écrite, elles sont proprement bouleversantes. De tels élans offrent des étapes de notre passion une version plus fidèle que celle de l'histoire. Les communiqués, les messages, les professions de foi, tout l'appareil oratoire des puissants du jour, seront lettre morte que brûlera encore dans les mémoires le témoignage des poètes :

Les enfants voyaient sans comprendre
Leur horizon mal défendu...

Je ne peux me délivrer de l'accent de ce reportage lyrique, de ce ton si direct, si personnel et anonyme à la fois, si moderne et si authentiquement de jadis. Aragon n'a-t-il point donné en fait les seuls poèmes valables sur cette guerre ? Car il y a des transpositions magnifiques dans le lyrisme du mythe, une singulière puissance de colère dans le lyrisme d'Eluard par exemple, mais il n'est point de chant si fidèle que celui d'Aragon. Il n'est point le commentaire de la catastrophe, il s'exhale d'elle, s'exalte d'elle, en constitue en quelque sorte le fond sonore. Ainsi se trouve réalisée la métamorphose en quoi s'achève toute poésie vivante, une voix d'homme qui se confond avec celle d'un peuple, une poésie « faite par tous et non par un ».

Lorsque je relis, lorsque j'écoute plutôt, car d'invisibles lèvres me les murmurent souvent, les strophes de la « Complainte », j'y retrouve la pathétique tendresse dont s'enveloppa notre désastre. « Routes et jardins », tel est le titre qu'un poète de l'autre camp, Ernst Junger, a pu donner à son carnet de guerre et parce que ce titre est cruellement vrai comme je comprends celui du poète de chez nous, *Le crève-cœur !* Les strophes d'Aragon portent en elles toute la transparence de ces jours, leur soleil, leur éclatante verdure, et la douleur qu'elles chantent est aussi terriblement insolite que ces fumées montant des plus purs de nos horizons :

S'ils arrivent à Saint-Omer
Ils y trouveront l'ennemi
Ses chars nous coupent de la mer

Ils y trouveront l'ennemi
On dit qu'ils ont pris Abbeville
Que nos péchés nous soient remis...

Je me souviens de cette nuit devant Abbeville en feu. Dans la vallée de la Somme les réfugiés se mêlaient aux convois en déroute, mais par delà les collines, vers la Normandie ou l'Ile-de-France, s'étendait encore le pays inviolé, une terre de trop de tendresse. Quelque part vers le sud brûlait Amiens. Nous sentions tous confusément qu'une sorte de Jugement était en marche. N'avions-nous pas vu pendant des heures et des heures se succéder les escadrilles de bombardement dans un ciel inexorablement conquis ? Et maintenant c'était le tour dans un silence à peine troublé de quelques coups de feu de ces colonnes tournoyantes de fumée pourpre, apocalyptique, aux allures tourmentées d'archanges noirs. Couché dans l'herbe, toute l'odeur du printemps sur le visage, je me rappelle, abruti de fatigue, m'être répété pendant des heures et des heures la plainte d'Andromaque : « Quel fût le sort de Troie et quel fût son destin ? » Par une merveilleuse coïncidence il fallait que cette plainte de fin d'Empire prît toute sa valeur à l'instant même où se trouvait envahi le pays de Racine, qu'elle devint par delà les siècles comme le thréne de l'effondrement français. Voilà qui n'était pas fait pour me suggérer une simple consolation mais bien une certitude, celle que nous ne possédions plus désormais d'autre ressource que le chant et que rien ne serait complètement perdu si un poète de chez nous pouvait ainsi témoigner pour son peuple dans la douleur. En ces jours d'humiliation, Aragon a été ce mainteneur, ce prince de l'absolue fidélité.

Je n'ai pas d'autre azur que ma fidélité.

Il se consacre depuis bientôt trois ans au prix de toutes les incompréhensions du snobisme ou des inimitiés personnelles à cette tâche de loyal serviteur, de mainteneur de nos espoirs. Jouve, Emmanuel, Cayrol, Masson, Estang, Morel, d'autres encore, avec des talents divers mais avec une égale ferveur, ont fait entendre le chant d'une conscience blessée. Aragon aura été le plus direct de tous, le plus proche de la sensibilité populaire :

Il est un temps pour la souffrance
Quand Jeanne vint à Vaucouleurs
Ah ! coupez en morceaux la France
Le jour avait cette pâleur
Je reste roi de mes douleurs

Ainsi s'affirme le thème le plus élevé qui soit, celui de l'exaltation de la douleur, le bien le plus inaliénable « sur quoi ne mordent pas la terre et les Enfers ».

Il y a dans les dernières pages du *Crève-cœur* des poèmes d'un ton tout différent, notamment « Zone libre » ou « Ombres » qui renouent avec une veine satirique depuis longtemps délaissée. Beaucoup d'allusions s'estomperont avec le temps mais elles ont le mérite de nous venger d'un certain conformisme, de ce complexe de la culpabilité qui fût quelques mois à la mode.

Ce même goût pour les allusions, s'il permet quelques trouvailles heureuses, ne réussit pas toujours à vivifier des textes un peu trop élaborés comme « Les croisés » où l'évocation d'Eléonore d'Aquitaine se confond pourtant avec celle de la Liberté. Ce dernier poème est toutefois de ceux qui font date dans l'œuvre d'Aragon. Ecrit en octobre 1940 à Carcassonne, il marque avec *La leçon de Ribérac,* conçue immédiatement après l'Armistice, la volonté d'un retour à l'attitude et aux rythmes de nos anciens poètes. Sans doute, dès avant la guerre, Aragon était-il nourri de Chrétien de Troyes et des trouvères du XIII^e siècle, mais la petite histoire littéraire dira un jour quel rôle jouèrent dans son évolution les contacts qu'il eût dans la cité de Trencavel avec ces héritiers de l'amour provençal que sont Joë Bousquet et René Nelli.

Ce qui frappe de prime abord dans *Les yeux d'Elsa,* recueil moins séduisant mais d'une portée beaucoup plus grande que *Le crève-cœur,* c'est malgré la sincérité des accents une allure systématique. Aragon réussit à introduire dans sa manière des éléments qui paraissaient incompatibles avec les exigences du lyrisme de ces dernières années. D'un point de vue strictement critique, on m'accusera d'être un « chirurgien des roses », il y a là une expérience passionnante qu'il faudrait avoir la patience de considérer objectivement, pour ainsi dire *in vitro,* tant il est rare de pouvoir l'observer chez un contemporain : Nous assistons en effet dans *Les yeux d'Elsa* à l'introduction d'un thème nouveau, ou plus

exactement à la rénovation d'une matière poétique pratiquement délaissée.

Certes l'inspiration essentielle du *Crève-Cœur* se poursuit et s'épanouit dans *Les yeux d'Elsa*, mais on y trouve davantage de réminiscences voulues. Aussi bien ne s'agit-il plus d'une Poésie de cantonnement mais d'une Poésie de cabinet. Tout se passe comme si le poète, non content de chanter les douleurs présentes de son peuple, voulait affirmer sa filiation avec tous ceux qui au cours d'une Passion séculaire chantèrent et enchantèrent l'âme française.

Il y a souvent aussi, pourquoi le dissimuler ? une manière de jeu, de ces sortes de jeux que les graves critiques et les universitaires englobent dans ce qu'ils appellent le mauvais goût alors qu'ils sont le plus souvent un indice de santé intellectuelle, de la satisfaction qu'éprouve un écrivain sûr de ses dons à en abuser parfois. C'est ainsi que le poème liminaire est d'une préciosité bien séduisante pour des lecteurs qui s'y plairont à retrouver les pointes et les concetti du temps de Desportes :

Trop peu d'un firmament pour des millions d'astres,
Il leur fallait tes yeux et leurs secrets gémeaux,

ou encore cette strophe « d'un galant achevé » :

J'ai retiré ce radium de la pechblende,
Et j'ai brûlé mes doigts à leur feu défendu,
O Paradis cent fois retrouvé, reperdu,
Tes yeux sont mon Pérou, ma Golconde, mes Indes.

S'il s'agit là d'une gangue proprement littéraire, elle n'empêche nullement de rayonner, peut-être même met en valeur des diamants de la plus belle eau, cette notation par exemple :

Je suis pris au filet des étoiles filantes,
Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août,

deux vers d'une science remarquable par leurs allitérations et leurs coupes, deux vers qui se chargent sans effort d'une puissance d'émotion spontanée.

De telles réussites l'emportent dans le recueil. Elles n'y sont pourtant point de règle. L'amalgame des artifices de rhétorique et de la sensibilité n'est pas toujours parfait, ou du moins le composé obtenu est-il instable. Ainsi « Nuit de Mai » ou « La nuit de Dunkerque » sont

d'une facture par trop évidente et qui convient mal au pathétique du sujet :

Sûrs que seuls m'entendront ceux qui la faiblesse eurent
De toujours à leur cœur préférer sa blessure.

....

Je crierai, je crierai : Mes yeux que j'aime ! Où êtes-
Vous ? Où es-tu mon alouette, ma mouette ?

Gentillesses un peu déplacées en l'occurrence ! Les maîtres se pliaient aux subtilités de notre prosodie sans faire un si naïf étalage d'habileté. Nos pères avaient coutume de dire du vieil Homère qu'il dormait lorsqu'il commettait des fautes. Je ne suis pas éloigné de croire qu'Aragon est souvent, lui, un peu trop éveillé. On se demande à quel complexe d'auto-destruction attribuer ces erreurs volontaires chez un homme qui écrit par ailleurs des strophes de cette venue :

Reverrons-nous jamais le Paradis lointain,
Les Halles, l'Opéra, la Concorde et le Louvre.
Ces nuits, t'en souvient-il, quand la nuit nous recouvre,
La nuit qui vient du cœur et n'a pas de matin.

Romance pour romance, ce sont de tels vers qui demeurent dans les mémoires. Pourquoi Aragon, à son corps défendant, est-il si nourri des préjugés de l'avant-garde qu'il ait recours à des artifices indignes de sa vraie nature ?

Cette haute voltige verbale trouve heureusement son emploi en certains poèmes allusifs « Fêtes Galantes » et « Les Folies-Giboulées » où elle permet de faire avec une désinvolture en apparence inoffensive le procès d'une époque néfaste :

Diable de temps qui met sa montre au clou,
Sa femme ailleurs et n'en est pas jaloux,
Et qui prétend qu'il n'a pas peur du loup
Tant le loup est aimable.

Ici la satire se rit des interdictions. Ce n'est pas tout à fait de la Poésie au sens où on l'entend d'ordinaire, mais tout de même un bel exemple de verve. Au-delà de ces réussites se place cette chanson :

J'ai traversé les ponts de Cé,
C'est là que tout a commencé,

poème à rime unique où Aragon s'avère si maître de

son métier que la technique se confond avec l'inspiration. Si l'on excepte une touche trop appuyée :

Et j'ai bu comme un lait glacé
Le long lait des gloires faussées,

ces quelques vers comptent parmi les meilleurs qu'il ait donnés. Ils semblent empruntés à notre folklore le plus vénérable, ils sont véritablement de la Poésie « faite par tous ». J'avoue les préférer à tout, même à la magnifique et somptueuse « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour », un chef-d'œuvre, certes, mais qui sent la lampe. Aragon réussit si bien à être un chanteur qu'on lui en veut un peu lorsqu'il n'est plus qu'un grand écrivain. Qu'il soit toujours ce Blondel de « Richard Cœur-de-Lion », ce Blondel auquel, a-t-il dit si justement, ressemblent tous les Français :

On aura beau rendre la nuit plus sombre,
Un prisonnier peut faire une chanson,

Une chanson pure comme l'eau fraîche,
Blanche à la façon du pain d'autrefois,
Sachant monter au-dessus de la Crèche,
Si bien, si haut, que les bergers la voient.

Le poème intitulé « Contre la Poésie pure » est au point de vue critique un des plus curieux du livre. Sur la foi du titre on n'a pas manqué d'échafauder tout un système, comme si ces strophes de *tenson*, sentimentales sans doute mais d'une sentimentalité à ce point élaborée qu'elle satisfait surtout l'intelligence, ne constituaient point par elles-mêmes un magnifique spécimen de Poésie pure ! Est-elle donc d'allure populaire cette définition de l'hirondelle qui nous vaut ce vers exquis mais combien savant :

Andromaque du vent de soi-même captive

De tels vers étoilent la brume de « Plus belle que les larmes », ce singulier exemple de composition habit d'Arlequin, ce *centon* qui a toutes les allures de la spontanéité. Toutes les allusions, verbales ou non (il ne s'agit parfois que d'atmosphère), s'y mêlent harmonieusement dans un ensemble à la fois un et composite, original en définitive par la ferveur qui en brasse les divers éléments. Ici la littérature tant bafouée reprend splendidement ses droits. Le mouvement du début, *J'empêche en respirant certaines gens de vivre*, est une protestation personnelle qui assume bien vite un ton cavalier à la Ruy-Blas :

C'est de très mauvais goût, j'en conviens, mais qu'y faire ?
Nous sommes quelques-uns de ce mauvais goût-là.

Avec la strophe suivante, c'est le ton réaliste milieu du siècle dernier, *Comme le carabin scrute le cœur qu'il ouvre*, qui se mue bien vite en ton vieille chanson populaire :

La belle que voici va-t-en de porte en porte
Apprendre si c'est moi qui t'avais oubliée.

A partir de « *N'a-t-elle pas les bras que l'on voit aux statues* » jusqu'à « *Femme, vin généreux...* » c'est le souvenir du *Poème de l'Ile de France* d'Anna de Noailles :

L'ombre de Jean Racine à la Ferté-Milon
. . . .
Le sourire de Reims à ses lèvres parfaites
. . . .
Et Manosque si douce à François roi de France,
Qu'il a gravé son nom sur ses murs sarrazins.
. . . .
C'est la Seine qui coule en bas et Lamartine
Rêve à la Madeleine entre des pommiers doux.

De « *Je ne sais plus vraiment où commencent les charmes* » jusqu'à la fin dans l'évocation de Paris, si l'on excepte la strophe « *Métropole pareille à l'Etoile Polaire* » si voisine de Rimbaud ou cet autre vers également rimbaldien « *L'œil bleu des mares veille aux sous-bois fléchés d'or* », le ton d'Aragon s'affirme avec une incontestable splendeur :

Il est des noms de chair comme les Andelys
. . . .
Paris de nos malheurs, Paris du Cours-la-Reine,
Paris des Blancs-Manteaux, Paris de Février,
Du Faubourg Saint-Antoine aux coteaux de Suresnes,
Paris plus déchirant qu'un cri de vitrier.

Les quatre strophes finales avec leurs reprises de thèmes de chansons, leurs envoûtantes images, sont d'une beauté sans égale :

Qu'importe que je meure avant que se dessine
Le visage sacré s'il doit renaître un jour
Dansons, ô mon enfant, dansons la capucine,
Ma patrie est la faim, la misère et l'amour.

Comme on comprend à la lecture d'un poème d'une telle facture le peu de cas qu'un Aragon, maître de ses

moyens, peut faire du reproche de subir des influences ! Comme s'il ne les avouait pas ouvertement ! Comme s'il ne s'y prêtait point afin que concourent à la beauté d'un chant dédié à la France les voix de tous les poètes français ! C'est dans ce même esprit qu'il a rajeuni la rime et les formes régulières, qu'il a réintroduit le sentimentalisme, qu'il a prêché un certain retour au Moyen-Age. On peut critiquer et ne point partager de telles intentions, on n'a pas le droit d'en mettre en doute la pureté. L'œuvre est là qui se passe de justifications : « *E pur si muove...* »

Avec *Plainte pour le grand descort de France* où se manifeste un sens étonnant des refrains, avec *Chanson de récréance*, où le Printemps se trouve stylisé comme une enluminure de livre d'heures, nous retrouvons l'atmosphère du Moyen-Age personnel que s'est créé Aragon, à la fois refuge et base de départ où il se plaît à enrober de séduisants archaïsmes ses allusions aux malheurs. A cet égard *Lancelot*, malgré un début assez faible à la Namouna, s'épanouit rapidement en plaidoyer hautain et navré :

O terre où je naquis, couleur de mes blasphèmes,
Je sais bien ce que c'est qu'un amour malheureux.

Selon la tradition de certains troubadours dont on veut que la « donna » qu'ils chantèrent ne fût autre que l'Eglise Albigeoise persécutée, Aragon identifie le culte de la Patrie blessée à l'amour qu'il a voué à sa femme. Cette conviction donne tout son sens au « Cantique d'Elsa » dont les lecteurs superficiels ne goûteront jamais que le côté anecdotique assez contestable :

Le beau corps déchiré gisait dans sa demeure,
On entendait pleurer tout bas dans les fossés,
On entendait parler tout haut les embaumeurs.
Mon pays faut-il que tu meures.
Et tout un peuple avait le regard de Rancé.

« Mon amour n'a qu'un nom, c'est la jeune espérance », écrira-t-il dans la strophe finale du « Cantique d'Elsa ».

On pourrait discuter à perte de vue sur les théories prosodiques d'Aragon, sur le caractère un peu artificiel de son Moyen-Age. De tout ce qu'il écrit à ce propos il est malaisé de dégager les idées valables et les sophismes opportuns. Ces textes brillants n'en ont pas moins

eu le mérite de rappeler à nos jeunes poètes les exigences de leur art et ses origines populaires. Où Aragon a tiré, comme on dit vulgairement, la couverture à soi, c'est lorsqu'il a laissé entendre qu'il pouvait y avoir filiation directe et ininterrompue entre un poète actuel et un de nos trouvères. Quand il parle des mythes arthuriens, antérieurs à Chrétien de Troyes bien que leur diffusion date de lui, Aragon proclame justement que ces mythes ont fait « le tréfond des rêveries italiennes, allemandes, anglaises » et il en déduit que la France du XIII^e siècle a conquis « poétiquement l'Europe ». Cela est parfaitement exact et c'est précisément pourquoi l'opportunité d'un retour de notre Poésie au vieux fond national ne se fait nullement sentir. Sur le plan lyrique notre Poésie est depuis des siècles présente dans la plupart des langages européens et cela est si vrai que dans nos lettres l'esprit des troubadours et des trouvères ne peut revivre qu'à travers les grandes œuvres, patrimoine commun de l'Occident. Ce n'est point des romans de la Table Ronde que procèdent les héros de Patrice de La Tour du Pin, mais de Tennyson et des personnages comme Perceval n'eussent point inspiré nos symbolistes et à leur suite Aragon si la musique de Wagner ne les avait imposés à la conscience moderne. S'il y a pour nous un héritage médiéval, il doit nous aider à dépasser tout nationalisme, à retrouver cet esprit de la Chrétienté dont l'unité subsiste encore dans un fond lyrique commun à la plupart des peuples européens. La simple vérité est qu'il y a eu depuis Pétrarque une Poésie lyrique d'origine provençale mais de diffusion italienne d'abord, française ensuite, de même qu'il y a depuis la fin du XVIII^e siècle une Poésie moderne d'origine anglo-allemande et de diffusion française grâce à Baudelaire. Toute tentative de retour aux sources nationales, risquerait de conduire la Poésie actuelle à des impasses analogues à celles où se fourvoyèrent le Romantisme français, si manifestement dépourvu de style propre, et surtout le Félibrige.

Les essais d'Aragon depuis l'Armistice se ressentent d'une sorte de psychose collective qu'il convient de surmonter. L'historien les rangera au dossier des preuves d'un certain état d'esprit. On est en droit de s'étonner de voir un Prince du Surréalisme rompre si résolument avec sa génération et en consacrer l'échec. On eût aimé que ce Poète de la fidélité ait étendu cette fidélité aux valeurs que servait depuis plus d'un demi-siècle le Ly-

risme français, valeurs qui n'étaient point mises en cause dans l'effondrement général. Pour si menacés que soient les pouvoirs de l'homme, la Poésie a le devoir de demeurer « plus grande que ce qui la tue » :

Rien n'est changé si nos cœurs ne le sont.

Il est trop tôt pour porter un jugement équitable sur l'œuvre récente d'Aragon. On peut toutefois avancer d'ores et déjà qu'elle constitue un exemple d'engagement d'autant plus significatif qu'il émane d'un écrivain classé qui pouvait fort bien se retirer sous sa tente et demeurer en quelque sorte en marge de nos misères. Aragon en adoptant une telle attitude a été le porte-parole le plus qualifié de ceux des jeunes poètes qui renonçant provisoirement aux recherches du Lyrisme d'introspection ont décidé de servir. Même si les œuvres inspirées de cette volonté ne devaient pas résister à l'épreuve du temps il resterait à leurs auteurs la satisfaction du devoir accompli. Sur le plan purement littéraire enfin Aragon a mené à bien cette gageure qui consistait à faire une œuvre savante et élaborée avec des sentiments simples, des passions élémentaires. Il a remplacé les raffinements intellectuels, la nouvelle Préciosité de l'Inconscient, par un raffinement méthodique de la forme, par une réhabilitation du métier de poète. Cette leçon sera-t-elle comprise et surtout suivie ? S'il en était ainsi l'entreprise d'Aragon aurait porté tous ses fruits et notre lyrisme ayant retrouvé grâce à lui la vertu du chant, assumerait du même coup toutes les exigences de la rhétorique. Ainsi se trouverait rompu le désaccord qui existe depuis plus d'un demi-siècle entre l'expérience poétique et la littérature. L'œuvre d'Aragon est-elle un commencement ou une fin ? La réponse est aux jeunes poètes. De toute façon elle restera comme un des plus pathétiques témoignages de la Passion française. En attendant elle vit déjà dans nos mémoires. Peut-être chantera-t-elle demain dans la mémoire du peuple.

Léon-Gabriel GROS.

LES LIVRES

L'ESPRIT FORCE BIOLOGIQUE FONDAMENTALE, par *Pierre Ponsoye* (Causse, Graille et Castelnau, Montpellier, 212 p.)

Le problème de la vie, de ses origines et de son destin, qui a pris une si large place dans les préoccupations des savants et des philosophes modernes, n'avait donné lieu, dans l'antiquité, qu'à des vues assez sommaires. Depuis le « feu inné » d'Hippocrate, jusqu'à la chimiatrie et à l'iatrochimie de Sylvius en passant par les « facultés naturelles » de Galien rien de scientifiquement solide n'apparaît sur ce sujet, jusqu'à la théorie des animaux-machines de Descartes, qui crut possible une explication de la vie par une intervention combinée des mathématiques, de la mécanique et de la physique.

Mais une telle explication, à prétentions purement scientifiques, péchait par la base en ce qu'elle laissait hors de son rayonnement le principe même recherché, à savoir : l'harmonie fonctionnelle des organes dans chaque être vivant considéré comme un tout. L'objet du débat débordait si manifestement la solution proposée qu'un célèbre médecin allemand, Stahl, eut le mérite, au lendemain même de l'intervention cartésienne, d'attirer l'attention des savants sur les rapports possibles de l'esprit et du corps en proposant la thèse animiste sous sa forme la plus absolue. Pour lui, c'est l'âme qui est le principe même de la vie et qui dirige en toute souveraineté le fonctionnement des organes. Explication trop simpliste, comme tout ce qui suppose deux mondes séparés dans un monde unique dont toutes les parties sont solidaires et réagissent les unes sur les autres.

Pendant plusieurs siècles philosophes et savants ont ainsi hésité entre ces deux vues extrêmes, chimique et animiste, trop exclusives l'une de l'autre, jusqu'au jour où quelques esprits plus hardis ont attiré la question sur un terrain qui devait se révéler plus fécond, celui de l'observation et de l'expérience. Dès lors, tout exclusivisme paraissait définitivement écarté. La physiologie expérimentale, en n'interrogeant que les faits, mais tous les faits, laissait le champ libre à toutes tentatives sur la recherche des causes. Ce fut le règne de l'organicisme, qui devait apporter d'immenses résultats pratiques

et un grand soulagement aux maux de l'humanité. Et pourtant des limites ne tardaient pas à apparaître à son champ d'investigations. La science moderne, en admettant toutes les apparences vérifiables au banquet de la recherche, crut avoir réalisé l'effort suprême d'explication. Mais il y eut des trous dans la trame de cette confortable ivresse matérielle ; des avertissements sévères firent comprendre que les plus utiles inventions, lorsqu'elles sont livrées à elles-mêmes, peuvent se muer brusquement en agences de destructions ; nous en faisons aujourd'hui la plus cruelle expérience. Il fallait reviser une position devenue de plus en plus intenable. C'est le rôle que vient d'assumer avec force et non sans éclat un jeune docteur en médecine, M. Pierre Ponsoye, dans sa thèse : « *L'Esprit force biologique fondamentale* », tout récemment soutenue devant la Faculté de Médecine de Marseille, sous la haute présidence de notre ami, le doyen Lucien Cornil.

L'auteur y expose d'abord avec la plus entière compétence tout le processus de l'étagement vital, depuis la vie végétative qui en est la base et comme la soudure avec le monde inanimé, jusqu'à la vie cérébrale vers laquelle tout converge Mais arrivé là, il s'arrête et interroge l'horizon. Tout paraît organisé comme si le monde, par le ministère de la cénesthésie, devait obéir à ce maître caché dans le cerveau d'où les ordres doivent lui revenir par la même voie descendante. Mais d'où vient l'initiative de ces ordres ? Quel est ce maître transformateur ? Va-t-il se livrer aux mêmes disciplines ? N'est-il qu'un organe suprême, dominateur il est vrai, mais compris lui aussi dans le même déterminisme que les autres ? Ou bien faut-il se résigner à s'avouer que le déterminisme scientifique bien compris n'est jamais qu'un cadre au delà duquel il peut se passer autre chose dont le retentissement ne saurait être ignoré sans danger ? D'autant que certains craquements se sont manifestés dans l'édifice à peine achevé —, qui ont laissé entendre clairement que la mathématique la plus pure ne pouvait échapper à la loi de relativité universelle. Si nos critères en apparence les plus sûrs échappent à la valeur en soi en n'étant valables que pour nous, comment pourrait-on continuer à disserter sur la vie sans briser le cadre organiciste et sans souder l'explication déterministe à un conditionnement métaphysique ?

C'est la partie maîtresse de cette thèse, que ce pas-

sage du déterminisme scientifique au plan métaphysique, le premier requérant le second, sans conditions. Et l'on songe, à ce propos, à la position adoptée par notre ami Gaston Berger dans sa propre thèse « Recherches sur les conditions de la connaissance ». Il y a un « moi » qui regarde le monde mais qui, constitué d'une certaine façon, peut être lui-même l'objet d'un regard plus lointain, sans qu'on puisse assigner un dernier retranchement à ce « je » qui regarde sans être regardé lui-même et qui, d'étape en étape, se rattache de plus en plus étroitement à un monde métaphysique inconnaissable, quoique unique générateur de connaissance.

Le principe de la vie, en ce qu'il échappe toujours à une emprise totale du déterminisme, se réfère perpétuellement lui aussi à un monde supra-sensible qui est proprement celui de l'esprit, qui le conditionne tout en ayant besoin de lui pour réaliser la loi d'amour.

Car M. Ponsoye constate que la loi de la vie condamne formellement l'égoïsme, toute vie organique étant un perpétuel sacrifice de la partie pour le tout. Mais ce n'est pas un placement à fonds perdus. Dans cette réintégration du phénomène dans l'Etre, qui lui semble être la loi fondamentale du monde, l'auteur ne voit en quelque sorte qu'un remboursement nécessaire de tout l'Amour que l'Etre dispense à la créature dans un rayonnement sans fin, constitutif de sa nature.

C'est un très beau livre, où l'analyse la plus stricte s'allie à la synthèse la plus haute dans une harmonie qui ne se dément pas et procure un enrichissement certain.

Il s'apparente, il est vrai, à une position ancienne, celle de l'animisme, qui avait dû être abandonnée pour son exclusivisme. Mais il l'associe, cette fois, si étroitement à l'organicisme le plus solide qu'il en fait, pour ce dernier, un dépassement suprême et un cadre élargi dans lequel pourront peut-être prendre place les plus récentes et les plus hardies positions de la science actuelle. Quel plus bel éloge en pourrait-on faire ?

Henri URTIN.

SAINT-GENÉS ou LA VIE BRÈVE, par *Roland Cailleux* (N. R. F.)

James Joyce a projeté dans un énorme roman la journée vécue par un personnage. Il faut plusieurs saisons pour déchiffrer cette odyssée que mesurent deux tours de cadran. Roland Cailleux a enfermé toutes les saisons d'une même jeunesse dans un roman qui se lit en un jour. Or, la technique des deux auteurs est la même.

Comme l'irlandais, l'écrivain français a rompu le cadre traditionnel du récit ; il lui a substitué une sorte de montage littéraire qui utilise tour à tour le journal intime, les dialogues, le monologue intérieur. Il a voulu que le personnage évoqué soit plus présent que l'auteur du livre. Initiative aux conséquences incalculables : elle suppose une conception radicalement nouvelle du langage. Ici, le centre de l'ouvrage n'est pas dans l'ouvrage lui-même. Pas d'affabulation ; et ce qui en tient lieu est employé comme un instrument d'approche qui vise le personnage et le rend présent sans l'arracher à son milieu.

L'auteur d'un montage veut disparaître derrière le personnage qu'il crée. Sa solution est naïve : il s'exile de son livre. L'écrivain qui se fie à toutes les ressources du style, lui aussi, veut rendre son personnage exceptionnellement présent. Mais sa solution est savante. C'est d'abord *derrière son lecteur qu'il disparaît, en employant une langue très simple que celui-ci croit inventer avec lui*. Là est le grand artifice de l'art classique qui s'appuie sur le double caractère, sensible et intellectuel, de la parole ; l'art classique consiste à *prêter à son lecteur des paroles pour des pensées et des sentiments qu'on lui inspire* — à *le mettre dans l'état de grâce qui est celui du créateur*. Conception platonicienne (1) du style qui repose sur la faculté prêtée à la parole de *s'immatérialiser*. Ne considérant que le côté matériel de la parole, les écrivains comme Roland Cailleux lui cherchent des plans de matérialisation, ils en font l'opaque substance de leur personnage.

Ce livre est cependant fort bien. D'abord parce que l'auteur a exactement fait ce qu'il avait voulu faire, et

---

(1) Dans une certaine mesure : les thèses de Platon sur le langage se sont plusieurs fois modifiées. (Voir le livre de Brice Parain sur le logos platonicien) (N. R. F.).

qu'il a réussi à dispenser son lecteur de « se battre contre un style ». Ensuite et surtout parce que, concevant son livre en véritable artiste, il a voulu en faire une aventure du langage. Dialogues, lettres, littérature d'invention même, et poèmes, toutes les techniques sont tour à tour employées et employées avec sens.

Joë BOUSQUET.

LE VIN EST TIRÉ, par *Robert Desnos* (Gallimard).

Robert Desnos a écrit un bon roman sur la drogue.

Ces noceurs, ces intoxiqués sont dessinés avec précision et avec art. Une brume, toutefois, les enveloppe, comme si l'auteur avait voulu que décor et personnages ne fassent qu'un.

« La drogue, écrit Desnos, fait perdre à l'homme le souvenir de sa propre image ». Avec une lucidité impitoyable le poète ruine toute la fausse poésie élaborée autour des Paradis artificiels. L'opium mène celui qui en use régulièrement à la déchéance, à la mort. Cette déchéance n'est pas consentie, ce suicide lent est sans grandeur. Là est le paradoxe tragique de ces destinées misérables. Les intoxiqués meurent avant d'avoir compris ce qu'ils faisaient. C'est qu'ils sont des malades-nés et qu'ils ont dû se mentir pour se persuader qu'ils étaient vivants.

***

Ici, soulevons une question : est-il vrai, comme Desnos le soutient, que l'état social est responsable de la diffusion chaque jour plus grande des drogues ? Sans doute. Et il est probable que nombre de victimes ont cherché dans l'abrutissement l'oubli d'un sort inacceptable. Mais si cet aspect du problème est parfaitement examiné dans *Le vin est tiré,* ce n'est pas sans avoir laissé notre curiosité insatisfaite sur un point : dans l'état présent de la Société où chaque homme est seul devant son destin, quels prétextes se donne l'individu pour renoncer à ses chances de salut ? Si les problèmes de psychologie individuelle doivent disparaître devant des solutions collectives, il n'est pas sans intérêt de po-

ser ces problèmes, même s'ils ne sont que des vues de l'esprit, quand il en est temps encore. Ne s'en trouverait-il pas d'irréductibles à une solution collective ?

J'ai connu des intoxiqués qu'une transformation sociale n'aurait pas affranchis du péril. Physiquement et moralement déchus, ils demandaient à l'opium la confirmation de leur déchéance. *Ils ne voulaient que d'un esclavage dont ils fussent les arbitres.* Ainsi imagine-t-on la rage meurtrière de l'impuissant tenté de se mutiler.

On s'étonnera que Desnos n'ait pas plus longuement évoqué les rêves provoqués par les drogues. Nous le louerons, au contraire. Le rêve du fumeur est sans intérêt, il n'est pas le rêve, mais un carnaval d'apparences, il est la fausse réalité qui empêche le rêve de se former.

On a trop parlé du rêve : on n'a pas assez dit que le rêve le plus habituel était ridicule et inavouable et qu'il consistait le plus souvent à disqualifier le réel au bénéfice du possible. Le fumeur est sans forces, sans faculté de discernement, il lui suffit qu'une chose soit possible. Ce qui ne l'oblige pas à agir lui paraît plus réel que ce qui lui demande un effort. On imagine facilement de quoi sont faites les illusions du fumeur à qui il manque quelque chose. Ces illusions de la facilité sépareront les hommes plus que ne les séparait la vie réelle.

C'est le moment d'écrire qu'il existe une autre forme de rêve, *celui que notre vie même conçoit, dans l'instant où nous ne faisons qu'un avec elle.* Ce rêve est la révélation même de l'âme. Fermé à ceux qui usent des poisons, ouvert, parfois, à des poètes, il attend peut-être les hommes, tous les hommes, au lendemain d'un ordre social évolué. Et peut-être, même, l'homme lui devra-t-il son équilibre quand la réalité se sera révélée telle qu'elle est. Je pense, en effet, quelquefois, que la vérité serait la mort de l'homme si elle ne lui était pas la révélation d'une âme qu'il ne se connaissait pas.

Faisons une autre observation. Prévoyant des temps meilleurs, tous les romanciers s'efforcent de ménager à la classe prolétarienne une entrée dans leurs fictions. Ils y réussissent assez mal, et pour cause : leurs romans sont des valeurs de remplacement, des aliments de consolation. Imagine-t-on un romancier capable d'enchanter l'ouvrier avec ce qui manque au bourgeois ? Cependant, tout le problème est là, et il n'est, pour le résoudre, que de déceler le rêve qui est la vie même de l'âme,

le rêve des rêves. Il faut, pour y parvenir, anéantir le rêve facile, le rêve de consolation, celui dont la drogue est prodigue. Les poètes n'ont pas fait autre chose. Lisez *Fortunes*, de Desnos, *Corps et Biens*.

Mais si Desnos poète écrit pour une humanité affranchie, s'il nous montre comment on fait rêver sa vie au lieu de rêver absurdement sa vie, comment aura-t-il réussi à intéresser également à sa fiction bourgeois et prolétaires dont les nostalgies ne sont pas les mêmes ?

Il a cru trouver sur l'échelle des valeurs morales la donnée commune dont s'accommoderaient également la curiosité du plébéien et celle du bourgeois. Solution intéressante puisque, entraînant la création d'un personnage, elle s'avère artistiquement féconde. Imparfaite, toutefois, pour deux raisons. 1° Elle oblige Desnos à soutenir la thèse réfutable que riches et pauvres sont également menacés par le fléau. 2° Cette valeur commune à laquelle Robert Desnos veut intéresser également toutes les classes de lecteurs ne coïncide pas tout à fait avec le centre artistique de l'ouvrage.

Si la solution de Desnos nous semble imparfaite, nous n'oublions pas qu'il s'agit d'un problème ne comportant que des solutions approchées. *Le vin est tiré* est un livre remarquable. Il n'est pas ordinaire de voir un écrivain poser, à propos d'un fait si éloigné de la vie commune, la question sociale dans son entier.

Joë BOUSQUET.

L'ECOLE CONTRE LA VIE, par *Edmond Gilliard*. (F. Roth et Cie, Lausanne).

S'il est vrai qu'un cœur de poète doit toujours être plein d'une grande colère ou d'un grand amour, Edmond Gilliard, auteur de l'*Ecole contre la Vie*, n'aura pas fait mentir la légende.

Poète et essayiste suisse de talent, il a retrouvé sous la forme du pamphlet un enthousiasme et une jeunesse que les commentaires de textes latins et autres besognes savantes n'ont pas le moins du monde altérés.

Edmond Gilliard, en effet, a été professeur de lettres durant la majeure partie de son existence. Il vient d'at-

teindre l'âge de la retraite et hardiment s'écrie : « Vivent les vacances. » Je ne sais si son visage a gagné des rides, mais point son cœur, en tout cas. Le mode essentiellement poétique du pamphlet se trouve naturellement à sa portée, et il n'a qu'à fouiller dans ses souvenirs et son expérience de professeur pour donner à ses arguments force et persuasion.

En premier lieu il est d'accord avec la tradition des grands éducateurs, de Montaigne, Rabelais, Jean-Jacques Rousseau. L'enfant ne peut, ne doit tirer un bénéfice de l'enseignement que s'il s'accomplit dans la joie. Or, Edmond Gilliard a constaté que les programmes, les méthodes en vigueur depuis des temps fort reculés, atteignaient un but contraire à celui qu'ils se proposaient. « L'école est par excellence un atelier de stérilisation. On lui donne des enfants normaux ; elle s'efforce d'en faire des hommes retardés. » Enfant, il a résisté, sur les bancs de la classe, à l'ennui d'une telle discipline par les moyens d'auto-défense que l'écolier découvre naturellement : distraction, paresse, docilité apparente.

Professeur, il a reconnu du haut de la chaire le même ennui, en ayant cette fois mission de le répandre. « L'ennui est plus nuisible, plus immoral que tout. Il ruine toute éducation en débilitant la nature, il énerve toute discipline, il anémie toute doctrine, il dessale toute nourriture, il ôte toute saveur à la conscience, il délave l'âme... Les ennuyeux sont immuablement semblables à eux-mêmes. Leur platitude est désespérément continue ».

Or, « l'enfant sain a besoin d'admirer. Si l'étonnement est le commencement de la science, l'admiration est le fondement de la morale. La connaissance de soi se fonde sur l'admiration de l'homme, — l'admiration de l'autorité humaine. Le silence doit être une joie d'amour. L'enfant se tait de lui-même toutes les fois que la parole féconde son silence. »

Il n'est pas un homme que ses années d'études n'aient marqué de bons et amers souvenirs, et il n'est pas exagéré de prétendre que les bons se rattachent le plus souvent aux temps des vacances et des jeux, les amers aux périodes scolaires. « Ah, s'écrie M. Edmond Gilliard, si l'on savait utiliser en classe l'énergie qui se

libère au moment des récréations ; si l'on savait employer toute la force d'imagination qui s'engage et se déploie dans la distraction... Je voudrais qu'un père, lisant, sur le carnet de semaine de son fils, cette observation répétée : « Distrait, toujours distrait », se dise avec satisfaction : « On pourra décidément faire quelque chose de ce garçon. »

On le voit, ce n'est pas pour Edmond Gilliard, une simple réforme de l'enseignement qui pourrait apporter le remède salutaire.

René MASSAT.

REVUE DES REVUES

On est rarement en présence d'un ensemble aussi riche qu'*Exercice du Silence,* le cahier que Jean Lescure a fait imprimer à Bruxelles et dont il faut d'abord souligner la présentation parfaite. Dix-neuf textes importants ou suites de poèmes signés Eluard, Sartre, Gaston Bachelard, Georges Bataille, Raymond Queneau, Audisio, Michel Leiris, André Frénaud, Marcel Lecomte, Jean Lescure, etc... dont aucun n'est indifférent, dont un au moins (le poème de Queneau) est magnifique et parmi lesquels se trouvent plusieurs lettres très ubuesques d'Alfred Jarry — mais comme elle a vieilli l'outrance de Jarry — et une lettre de Baudelaire. Celle-ci, datée du 30 juin 1845, est adressée à Ancelle. Je ne sais si elle était restée inédite jusqu'à aujourd'hui : Jacques Crépet ou Georges Blin nous renseigneraient. En tout cas, c'est un texte capital, dont voici quelques passages :

« Quand Mademoiselle Jeanne Lemer (1) vous remettra cette lettre, je serai mort. Elle l'ignore. Vous connaissez mon testament. Sauf la portion réservée à ma mère, Mademoiselle *Lemer* doit hériter de tout ce que je laisserai, après paiement fait par vous de certaines dettes dont la liste accompagne cette lettre.

« Je me *tue* — sans *chagrin*. Je n'éprouve aucune de ces perturbations que les hommes appellent *chagrin*. Mes dettes n'ont jamais été un *chagrin*. Rien n'est plus

---

(1) Jeanne Duval. Les mots soulignés l'ont été par Baudelaire.

facile que de dominer ces choses-là. Je me tue parce que je ne puis plus vivre, que la fatigue de m'endormir et la fatigue de me réveiller me sont insupportables. Je me tue parce que je suis inutile aux autres — *et dangereux à moi-même*. Je me *tue* parce que je me crois immortel, et que j'*espère*.

« ...Ma mère, qui si souvent et toujours involontairement a empoisonné ma vie, n'a pas non plus besoin de cet argent. Elle a son *mari*, elle possède un *être humain*, une affection, une *amitié*. Moi, je n'ai que *Jeanne Lemer*. Je ne peux souffrir la pensée qu'on veuille la déposséder de ce que je lui donne, sous prétexte que ma raison n'est pas saine. Vous m'avez entendu ces jours-ci causer avec vous. Étais-je fou ?

« ...Jeanne Lemer est la seule femme que j'ai aimée — elle n'a rien. Et c'est vous, Monsieur Ancelle, un des rares hommes que j'ai trouvé doués d'un esprit doux et élevé, que je charge de mes dernières instructions auprès d'elle.

« Lisez-lui ceci ; qu'elle connaisse les motifs de ce legs, et sa défense en cas que mes dispositions dernières soient contrecarrées. Faites-lui, vous, homme prudent, comprendre la valeur et l'importance d'une somme d'argent quelconque. Essayez de trouver quelque idée raisonnable dont elle puisse tirer profit, et qui rende utile mes suprêmes intentions. Guidez-la, conseillez-la ; oserai-je vous dire : aimez-la — pour moi du moins. Montrez-lui mon épouvantable exemple — et comment le désordre d'esprit et de vie mène à un désespoir sombre ou à un anéantissement complet — *Raison et utilité ! Je vous en supplie !* »

Un fronton de Jean Lescure donne le ton à ce recueil bien organisé : « ...le poète, dit-il, accède aux territoires du dénuement et du silence où s'inscrit merveilleusement sa vocation d'être affronté à la réalité, selon les modes surprenants de la rupture de ce silence, et du déchirement... S'il est un temps pour le silence, il est aussi le temps de la parole. Et celle-là surgit alors affectée du caractère irréfutable et étrange de l'évidence. »

Cette évidence, nous ne l'avons pas toujours reconnue en lisant *Exercice du Silence*. Maintes proses, maints poèmes aussi sont intéressants surtout en ce sens qu'ils paraissent, participant à une espèce de quête collective, être des fragments de cette impossible aventure vers la

connaissance, condamnée à rester en quelque sorte extra ou pré-poétique, tant qu'elle ne s'est pas condensée en un dire qui la libère et l'impose en même temps. Qui la libère d'elle-même et qui impose son objet au lecteur. A un moment donné, le poème ne pense plus à rien, sinon qu'il est à la fois la source et l'expansion de sa propre vie. C'est à ce moment-là — celui que Jean Lescure appelle *le temps du silence qui est aussi le temps de la parole* — qu'on peut sans mentir l'appeler par son nom. Il est une présence. Le domaine de l'évidence se confond avec celui de la poésie.

Mais revenons aux textes dont nous glosons maladroitement. Cette évidence est celle de la poésie d'Eluard qui ne dit rien qui ne soit elle-même.

Aucun secret tout m'échappe
Je vois ce qui disparaît
Je comprends que je n'ai rien
Et je m'imagine à peine

Entre les murs une absence
Puis l'exil dans les ténèbres
Les yeux purs, la tête inerte

Nous l'avons trouvée également dans le poème de Raymond Queneau, *L'Explication des Métaphores*, qui présente un caractère singulier de nécessité. Exemple admirable de langage créant la vérité poursuivie. Poème de l'affirmation simultanée des contraires, c'est donc un véritable Art Poétique. Du reste, je n'en connais pas de plus savamment construit. Il est insécable et le voici tout entier.

Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré,
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, les deux yeux révulsés,
Et les mains en avant pour tâter le décor

— D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,
La signification de cette métaphore :
« Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore ».
Et pourquoi ces naseaux hors des trois dimensions ?

Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus.

Si je parle d'espace, un dieu vient le détruire,
Si je parle des ans, c'est pour anéantir,
Si j'entends le silence, un dieu vient y mugir
Et ses cris répétés ne peuvent que me nuire.

Car ces dieux sont démons : ils rampent dans l'espace,
Minces comme un cheveu, amples comme l'aurore,
Les naseaux écumants, la bave sur la face,
Et les mains en avant pour saisir un décor

— D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,
La signification de cette métaphore :
« Minces comme un cheveu, amples comme l'aurore »
Et pourquoi cette face hors des trois dimensions ?

Si je parle des dieux, c'est qu'ils couvrent la mer
De leur poids infini, de leur vol immortel,
Si je parle des dieux, c'est qu'ils hantent les airs,
Si je parle des dieux, c'est qu'ils sont perpétuels,

Si je parle des dieux, c'est qu'ils vivent sous terre,
Insufflant dans le sol leur haleine vivace,
Si je parle des dieux, c'est qu'ils couvent le fer,
Amassent le charbon, distillent le cinabre.

Sont-ils dieux ou démons ? ils emplissent le temps,
Minces comme un cheveu, amples comme l'aurore,
L'émail des yeux brisés, les naseaux écumants,
Et les mains en avant pour saisir un décor

— D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,
La signification de cette métaphore :
« Mince comme un cheveu, ample comme une aurore »
Et pourquoi ces deux mains hors des trois dimensions ?

Oui, ce sont des démons. L'un descend, l'autre monte.
A chaque nuit son jour, à chaque mont son val,
A chaque jour sa nuit, à chaque arbre son ombre,
A chaque être son Non, à chaque bien son mal.

Oui, ce sont des reflets, images négatives,
S'agitant à l'instar de l'immobilité,
Jetant dans le néant leur multitude active
Et composant un double à toute vérité.

Mais ni dieu ni démon, l'homme s'est égaré,
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, les deux yeux révulsés,
Et les mains en avant pour tâter un décor

— D'ailleurs inexistant. C'est qu'il s'est égaré ;
Il n'est pas assez mince, il n'est pas assez ample :
Trop de muscles tordus, trop de salive usée.
Le calme reviendra lorsqu'il verra le Temple
De sa forme assurer sa propre éternité.

Les textes en prose sont très variés. Certains, situés entre l'essai et le poème ou le poème et la nouvelle, participent encore à une esthétique périmée. La nouvelle de Jean-Paul Sartre (ou fragment d'un journal de guerre ?) est admirable et nue. Il faudrait aussi — mais le sommaire est vraiment trop riche, cela finit par être un défaut — commenter les essais de Georges Bataille (*Le Rire de Nietzsche*) et de Gaston Bachelard dont les remarques sur *La Déclamation Muette* sont pleines d'intérêt.

Terminons en citant quelques aphorismes d'Audisio :

« *On parle de vie recluse en poésie : je vois une poésie confite en dévotion.*

L'esprit de Dieu fait main basse sur la poésie moderne. Et réciproquement.

Parle de Dieu, on parlera de toi. »

Audisio se fera traiter de suppôt de Voltaire, ce qui ne lui déplaîra pas. « Si croire empêche de juger, dit-il, j'aime mieux ne pas croire. » Qu'il mette quelque malice à protéger sa pensée sous une forme paradoxale : je vois d'ici son sourire de méditerranéen ambivalent. Mais il dénonce courageusement — et je crois qu'il est le seul à la faire avec cette netteté — l'équivoque provoquée par une mystique religieuse qui se transporte sur le terrain de la littérature militante. Et nous sommes sans réserve avec lui quand il signale le danger que court la poésie si elle se laisse subordonner à l'esprit religieux et quand il réclame le droit de juger l'œuvre et non l'intention. Audisio dit durement certaines choses. Il était temps qu'elles fussent dites.

Jean TORTEL.

LES SPECTACLES

A Medrano : les Chesterfolies 43 de Gilles Margaritis

Le plus étonnant spectacle de Paris ne s'offre pas, cette année, sur une scène de théâtre, mais sur la piste d'un cirque. Gilles Margaritis a installé à Medrano ses nouvelles Chesterfolies.

Dès la première mesure de l'orchestre, la piste s'emplit d'un monde de jongleurs, d'acrobates, de danseuses, de trapézistes. Tout cela sans trop de bruit ni de mouvement, mais dans un bourdonnement et un désordre exquis.

La surprise passée, d'autres surprises commencent : le jongleur jongle avec le vide, le trapéziste ne se balance à rien, le chanteur est muet. Maintenant le public a perdu toute pesanteur et la logique fondu comme neige, le voyage commence.

Les numéros, j'allais dire les stations, se précipitent. On a l'impression que, derrière les quatre grandes portes qui ouvrent sur la piste, des essaims de personnages, des ballets d'incohérents, des charivaris de feux-follets se hâtent, se bousculent, se disputent l'occasion de comparaître sous nos yeux.

Oui, l'impression que le cirque, cet opéra de crottin, cette ombre portée de l'époque Lautrec, a été comme oublié, perdu à la dernière minute, et que nous voyons débarquer les premiers clowns et les premiers augustes d'un cirque neuf, qu'on aurait réinventé à l'instant même.

Voici cinq hommes, jambes nues et velues, moustaches tombantes et grasses, maillot rayé 1900. Ils expliquent à M. Loyal qu'ils vont se jeter à la Seine pour y gagner un prix de natation : la traversée de Paris à la nage. Et ils disparaissent au pas gymnastique. Mais nous reverrons l'un d'eux, cherchant toujours la Seine, surgir de loin en loin, avec une effrayante régularité et couper la piste de son galop stupide au moment où le ténor cherche son contre-ut ou le dresseur de puces ses pensionnaires.

Voici la chanteuse à voix qui va et vient en hurlant, suivie d'un immense piano que six machinistes essoufflés portent docilement derrière elle, comme un corbillard.

Voici un suisse d'église qui annonce la mariée. Et la mariée, c'est le claown Béby, dont la robe à falbalas blancs s'achève par une traîne-fleuve. Depuis longtemps la mariée a disparu par la porte adverse, mais la traîne continue à se dérouler sous nos yeux sur la piste vide. Enfin la source du fleuve, le bout de la traîne apparaît, tenu à deux mains par le marié. Et le marié, c'est encore, c'est toujours Béby, en frac noir, œillet à la boutonnière.

L'orchestre de femmes — des claowns déguisés — qui couvre brusquement la piste de ses valses et de ses disputes, les instruments qui changent d'usage, la harpe dont les cordes deviennent des lance-pierres, le piano qui se défonce et se défait sous sa propre musique, tout cela compose une espèce de dessin animé où le spectateur a bientôt la sensation supplémentaire d'être lui-même projeté sur l'écran et de se mêler au jeu.

Parfois un vrai virtuose se glisse parmi tous ces numéros habilement ratés et achève, par une contre-surprise, la confusion (et l'unité) du spectacle : le jongleur Stephany, qui est bien près d'égaler le souvenir de Rastelli, double le faux-jongleur, et les trapézistes qui sautent allègrement et sans filet à trente mètres de hauteur offrent comme un reflet céleste et dangereux des claowneries que nous venons d'entrevoir.

Mais parfois aussi les numéros jaillissent les uns des autres et enflent, sous nos yeux, comme des fleurs japonaises jetées dans l'eau. Un claown-architecte entre en piste, suivi d'un claown-contremaître traînant une porte. C'est une maison à vendre. Le contremaître tire de sa poche un mètre pliant et prend, comme ferait un tailleur, les mesures du client. Mais en même temps les claowns-maçons, dans un tohu-bohu léger, nous ont construit une vraie maison qu'une auto lancée des coulisses vient abattre et partager en deux. Auto magique, qui avance et recule sans chauffeur, mais obéit à la voix de son maître, comme un cheval de cirque. Et sur laquelle Margaritis, déguisé en fêtard ivre, mais toujours impassible et muet sous son chapeau-claque, se hisse pour donner la chasse aux claowns et au public et au sergent de ville accouru, tandis que portières, capot, cadre et le reste tombent et se perdent derrière lui.

Ce personnage d'ivrogne blafard et halluciné sur qui s'achève le spectacle, nous en donne, pour finir, la clef.

Nous venons de passer non pas une soirée au cirque, mais une soirée à rêver du cirque. Oui, nous étions ivres, ou endormis, et tout le cirque Médrano, sur les ailes d'un cauchemar, est entré dans notre sommeil.

Et la sortie, c'est le réveil. Tout redevient étrange, puisque pendant trois heures c'est l'étrange qui était devenu naturel. Etrange comme cette odeur de crottin et de poussière mouillée où nous ne retrouvons plus rien de notre enfance.

Nous avons rêvé au cirque. Le cirque n'est plus. Sa piste est devenue l'ouverture d'un tunnel par où nous sommes descendus dans un espace qui n'est ni celui de la vie quotidienne, ni celui du spectacle. Comme un bâton, à demi-plongé dans l'eau, semble brisé, le cirque soudain plongé dans l'univers Margaritis se décale et change de direction. Il entre, et nous avec lui, dans cet étage du monde où les ratages sont des réussites et les réussites des ratages, où le déjà vu est neuf, et le neuf déjà vu, où le moindre souhait se réalise, mais toujours à l'envers, ce qui est en somme parfait, puisque dans cet espace-là, tout égale rien.

Georges NEVEUX.

CONFÉRENCES

A LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

MARCEL BRION *traite du merveilleux en littérature*

Le merveilleux ne se traite pas avec des phrases ; on l'aborde avec les mots qui le contiennent. Marcel Brion est un familier du merveilleux. Tous ses travaux y aboutissent, à quelqu'ordre qu'ils appartiennent. Les recherches les plus rationnelles n'auraient pour lui, je pense, qu'un intérêt secondaire si elles ne l'acheminaient vers les contrées où la raison seule se sent dépaysée et appelle un mystérieux compagnon pour continuer sa route.

Dans l'exposé magistral qu'il fit récemment à la Société d'études philosophiques, Brion prit soin de souligner que le merveilleux n'éprouve aucune nécessité de se faire annoncer comme tel. Il s'étiole dès qu'on le pare et aussi dès qu'on le sépare du quotidien et de l'usuel. C'est en se servant d'un conte de Grimm : *Le boudin et la saucisse*, que Marcel Brion nous démontra avec quel naturel les éléments insolites s'enchaînaient dans ce récit de prime abord assez anodin et qui cependant mérite d'être classé parmi les plus fantastiques à cause de son mépris de la vraisemblance. Les objets inanimés y prennent vie subitement sans le secours de la moindre explication logique. Le merveilleux consiste dans une affirmation dont il s'agit de trouver l'incidence. Il possède ses enchaînements contre lesquels l'intelligence n'a aucun recours. Les mots aussi appartiennent au merveilleux en possédant une vertu étrangère à celle que leur attribue l'usage pratique.

Marcel Brion développa ce point de vue avec son éloquence coutumière et un sens tout à fait rare de la persuasion. Sa conférence si captivante fut celle d'un critique dont l'érudition s'emploie au bénéfice de ce qui dépasse la raison.

L. B.

AU C.R.A.F.

HENRY HARREL COURTÈS *parle des Siècles d'or méditerranéens.*

Nous savions de longue date que son tempérament et ses goûts font d'Henry Harrel Courtès un fervent défenseur de ce « continent liquide », — l'expression est de Gabriel Audisio — d'où le monde ancien rayonna comme du moyeu d'une roue.

La Méditerranée fut, elle est encore, ce *plexus* du monde où se croisent les lignes magnétiques de la planète. La vie sous toutes ses formes a palpité dans ce champ privilégié — ce que le conférencier montra à merveille dans un opulent panorama du monde méditerranéen de la Renaissance.

Seul un esprit d'érudition vaste et amoureux de synthèse pouvait dresser un tel bilan et dénouer le subtil entrelac des forces économiques, historiques, intellectuelles qui enrichit le magnifique portulan de la *mare nostrum*.

J. B.